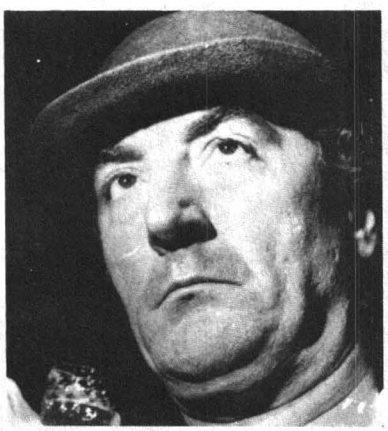
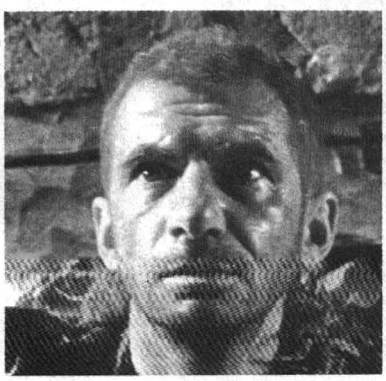
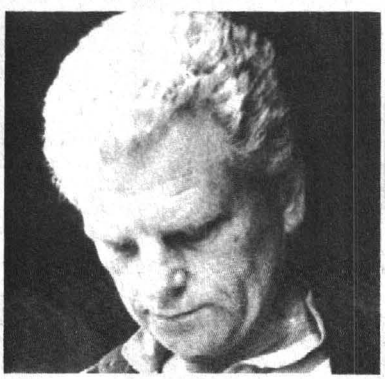
SUMAR 3

TEATRUL AZI

ANTITEZE de Dumitru Solomon, p. 2 ● DIALOG Florin Zamfirescu: «Sînt atent la tot ce se întîmplă...» (Ileana Popovici), p. 3; Victor Ioan Frunză: «Noi sîntem în situaţia de a încerca să facem proiecte de viitor, dar am vrea să funcţionăm după legile vechi» (Marian Popescu), p. 11; Corina Şuteu: A fi director într-o paranteză, p. 5 ● INEVITABILUL CARAGIALE I. L. Caragiale: Cîteva păreri, p. 6; Dominic Dembinski: Bună dimineaţa, domnule Caragiale, p. 6; Hanibal Stănciulescu: Democraţia! Mofturi, monşer!, p. 7 ● CE SE ÎNTÎMPLĂ ÎN TEATRE! Constanţa (M.P.), p. 8; Piatra Neamţ (Vasile Hâncu), p. 8; «Urmuz» (V.H.), p. 9 ● IDEI Henri Wald: Sensul absurdului, p. 10 ● CRONICA (Teatrul Naţional din Bucureşti, Teatrul Naţional din Cluj, «Bulandra», Teatrul de Comedie, Academia de Teatru şi Film, Teatrul franco-român, Piatra Neamţ, «Levant»), p. 14 ● FESTIVALUL TEATRELOR DIN MOLDOVA (Ileana Berlogea), p. 25 ● «UNDE FUGIM DE-ACASĂ!», p. 26 ● TELETEATRU de Miruna Runcan, p. 27 ● OGLINZI PARALELE de Marian Popescu, p. 28 ● CU OCHIUL LIBER de Adriana Bittel, p. 29 ● MOARTEA UNUI ARTIST Sandu Simionică, p. 29; Toma Caragiu (Stere Gulea: Mai sîntem capabili de recunoştinţă!, Ion Caramitru: Revolta), p. 30 ● CARTEA DE TEATRU, p. 32 ● TEATRUL ROMÂNESC PE SCENA LUMII. Corespondenţă de la Paris de Alexandru Stark, p. 35 ● SCENA LUMII Tankred Dorst: «Aş vrea să fiu bun, perfect şi nu sînt...» (A.G.), p. 36; Danièle Sallenave: Încercările artei, p. 38; Marian Popescu: Libertatea artei. De la cenzură la KKK (I), p. 40; Horia Gârbea: Bucharest on Thames!, p. 42; Chris Hayes: «Noi am apărut ca o necesitate de a susţine artiştii independenţi» (Marian Popescu), p. 43; Eli Malka: «O relaţie permanentă între oamenii de teatru este vitală pentru evoluţia artei spectacolului» (Cristina Dumitrescu), p. 44; Clare Bayley: «Sîntem în pericol de a deveni o cultură teatrală parohială» (Alina Cadariu), p. 45; Nicolae Scarlat: Itinerar american (III), p. 47.







REVISTĂ EDITATĂ DE MINISTERUL CULTURII

Redacţia şi administraţia
Str. Constantin Mille nr. 5—7—9
Tel. 14.35.58; 15.36.04/173

REDACŢIA

● DUMITRU SOLOMON
(redactor şef)
● MARIAN POPESCU
(redactor şef adjunct)
● CRISTINA DUMITRESCU
(secretar general de redacţie)
● ALICE GEORGESCU
● VICTOR PARHON
● ADRIANA GRAND
(prezentare artistică)
● IOANA POPESCU
(tehnoredactor)
● CONSTANŢA TURCOIU
(corectură)

Redactor responsabil de număr: MARIAN POPESCU

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ORION-SRL, Splaiul Independenţei Nr. 202 A Sectorul 6 Bucureşti, telefon: 17.34.07 Fax (400)-424169.

coperta I: Florin Zamfirescu
(foto — Corina Coman)

coperta II: Dana Dembinski

coperta III: Angélique Ionatos şi Nena Venetsanou în spectacolul Sappho de Mytilène la Théâtre de Sartrouville
(foto — Claude Gafner)

DUMITRU SOLOMON

DEZGHEȚ

a. grand

ANTITEZE

Cînd scriu rindurile acestea, e încă iarnă în România, în case e frig, în teatre e frig, în redacția revistei «Teatrul azi» e frig... Dar e bine, fiindcă dacă simțim frigul înseamnă că sîntem încă vii, că am supraviețuit. E frig în sălile de teatru, dar se joacă; în fiecare săptămînă e cîte o premieră, uneori se adună două sau trei premiere pe săptămînă. Spectatorii își părăsesc locuințele înghețate spre a se adăposti în sălile de teatru înghețate, dar ei simt, știu că aici, chiar în lipsa căldurii, este ceva în plus sau ceva cu plus în minusul general. Așa cum am anticipat acum doi ani, lumea se întoarce la teatru ca într-un refugiu în care nobila ficțiune te apără de asaltul mizeriei de afară, în care poți trăi, măcar pentru o clipă, un vis al unei nopți de vară...

Este iarnă, februarie, frig, dar în teatru a început dezghețul. A început chiar și pentru autorii români, uitați, în primele luni de după schimbarea regimului, prin rafturile bibliotecilor sau ale secretariatelor literare. Sigur, Dumnezeu nu le-a pus încă mîna în cap dramaturgilor români, dar nu mai stăm pe la porțile din spate ale teatrelor în speranța că ne va observa cineva, un director, un regizor, un actor sau măcar portarul. S-au jucat și se joacă Alecsandri, Caragiale, Blaga, Tudor Mușatescu, Victor Ion Popa, Liviu Rebreanu, Ion Luca, Sică Alexandrescu, dar și autori contemporani ca Marin Sorescu, Paul Everac, Tudor Popescu, Matei Vișniec, George Astaloș, Paul Ioachim, Constantin Zărnescu, Sorin Holban, Ioan Groșan, Horia Gârbea, Dumitru Solomon. Teatrul Național din București anunță o piesă de Mazilu, Teatrul Levant al Valeriei Seciu are în proiect piese de Anca Delia Comăneanu, Valentin Petculescu, Hanibal Stănciulescu, Teatrul Național din Tîrgu Mureș va juca o piesă pe care a premiat-o la un concurs: Buda de Alin Fumurescu. Pe Eugen Ionescu nu-l mai pun la socoteală: el este nu atît român cît universal.

E de ajuns! Probabil că nu.

Nici teatrele, nici — mai ales — dramaturgii nu sînt mulțumiți.

Se vorbește din nou de a obliga prin lege teatrele să joace piese românești. Proiectul, dacă există cu adevărat, e contraproductiv, am mai spus-o. Ceva obținut prin constrîngere devine antipatic chiar și beneficiarului. Teatrele s-ar umple iar de piese românești mai bune sau (în special) mai proaste, publicul s-ar plictisi repede, concurența ar fi anihilată, s-ar instaura din nou guvernarea mediocrității și — de ce nu! — a corupției. Un autor neajutorat e dispus oricînd să-și împartă cîștigul cu un director sau cu un regizor binevoitor și (bine) interesat. Criteriul valorii ar fi dat peste cap, iar statul ar plăti de la buget grafomania unora și arghirofilia altora. Asta nu înseamnă că dramaturgia națională trebuie lăsată în voia soartei, că ea nu trebuie ocrotită și stimulată. Dar, să fim serioși, în cultură există alte mijloace de protecție decît gardul și jandarmeria. Iar stimularea se poate face nu în orice caz și nu oricum, ci în raport de calitate.

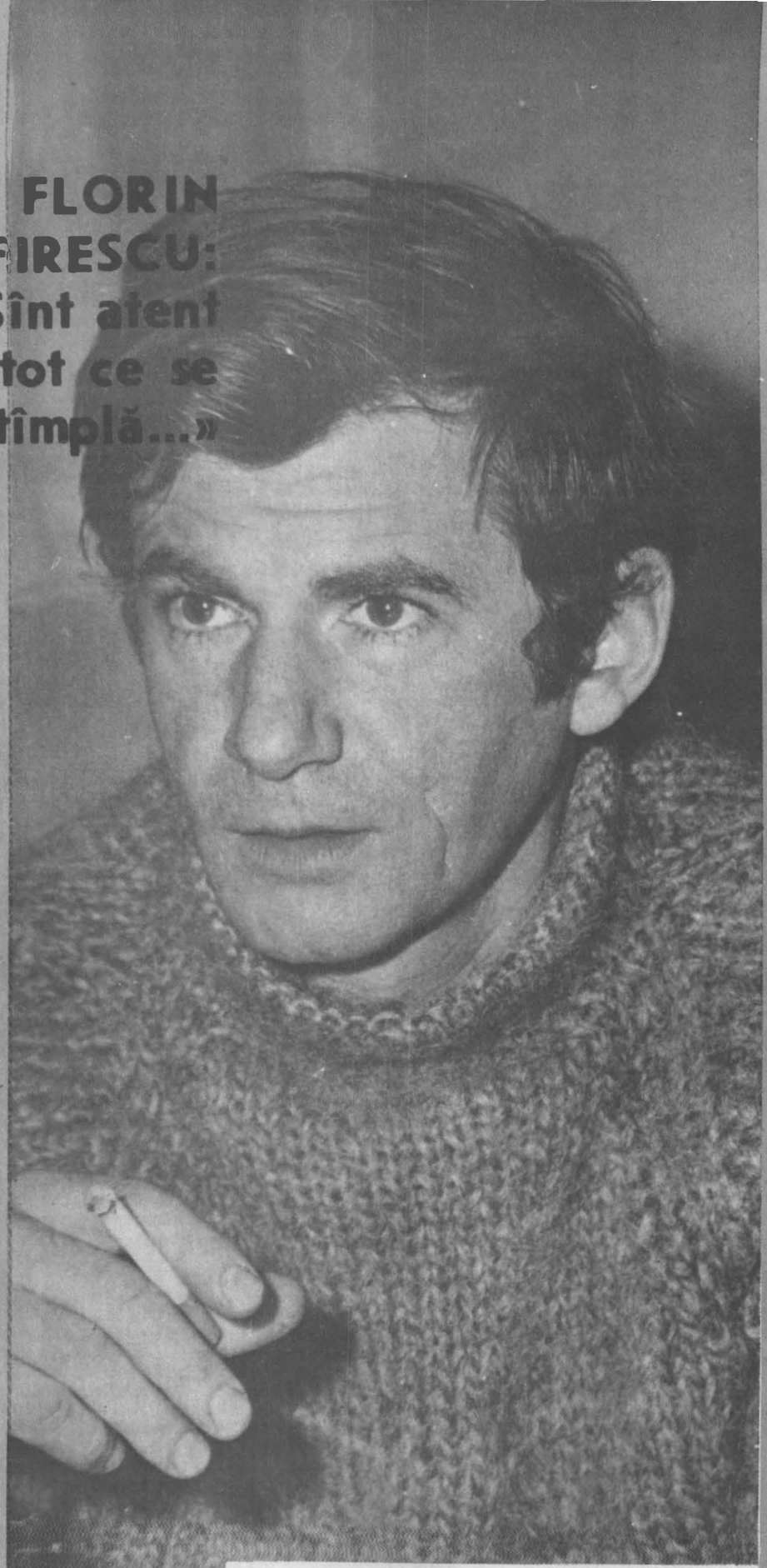
Pînă cînd va fi cald în casă, în teatru, în inimi (chiar în inimile dramaturgilor) vor mai sufla adieri reci.

Dar, să admitem, a început dezghețul.

* *Mai e frig, căci în curînd nu va mai fi nimic. Tipografia «Luceafărul» — care s-a transformat în societate comercială — își revendică, probabil în mod justificat, amărîtele încăperi locuite de vreo trei decenii de unica revistă de teatru românească.*

DIALOG

FLORIN ZAMFIRESCU: «Sînt atent la tot ce se întîmplă...»



— Un interviu! De ce tocmai cu mine? Doar nu sînt ceea ce se cheamă o vedetă.

Iată o mărturisire care contrastează cu afișata încîntare de sine a multor actori. Firește, ea poate fi expresia, mai mult sau mai puțin subtilă, a răsfățului, o formă de cabotinaj ca oricare alta. Dar urechea nu mă înșală: Florin Zamfirescu nu cochetează cu presa, el reacționează ca întotdeauna normal, adică spontan — asta e nedumerirea lui, așteaptă răspunsul. Bine, n-am să-i spun că e «o vedetă», deși rămîne de definit «ceea ce se cheamă» astfel. Mi se pare evident că se numără printre favoriții publicului; dar, la urma urmei, interesant nu e ce mi se pare mie, ci modul cum își percepe el propria imagine.

■ **Sigur că după douăzeci de ani de teatru și după vreo patruzeci de filme am devenit pentru multă lume o figură familiară. Unii ajung celebri de pe o zi pe alta. Mie mi se întîmplă ca pe stradă să-mi încrucișez privirea cu a cuiva care se apropie vizibil sicîit de întrebarea: cine o fi omul ăsta! de unde-l știu oare! Păstrez la capitolul amintiri pentru bătrînețe o secvență petrecută la mare, pe plajă, într-o pustietate romantică — un băiețel de vreo cinci ani, emisarul unei mămici tinere, a venit la mine înarmat cu hîrtie și cu pix și mi-a zis: «nenea, dă-mi și mie un autograf, că nu știu cum te cheamă...»**

■ Fără amărăciune, fără urmă de resentiment, cu un strop de autoironie. Plusez totuși, ca să fiu sigură: Și-ar fi dorit să fie un Făt-Frumos?

■ **Vai, da! Cît mi-aș fi dorit! Ei, n-a fost să fie. M-am împăcat cu situația, n-am avut încotro. Unul dintre primele dialoguri cu studenții, cînd iau o clasă la institut, e tocmai despre asta: mai întîi și mai întîi să vă vedeți exact așa cum sînteți și să vă împăcați cu voi înșivă. E singurul antidot al celei mai distructive stări — frustrarea.**

■ Acestea fiind zise, e de acord să stăm de vorbă despre orice vreau eu, «numai să nu facem politică». N-am nimic împotrivă. Să vedem însă cum o să izbutim, fiindcă la cea dintîi întrebare: care e pentru el personal, azi, marți 22 ianuarie, «cestiunea arzătoare la ordinea zilei?», se lansează într-o filipică la o binecunoscută adresă:

■ **Dacă cineva ar subscrie cu amîndouă mîinile la schimbarea conducerii televiziunii, acela aș fi eu! Nu fiindcă ar face prea multă sau prea puțină politică, ci fiindcă face politică anticulturală. Pe vremuri era nebunia cu Călușul oltenesc, nimeni nu mai suporta folclorul; acum ne îndulcim pînă la leșin cu transmisii de muzică «grea» ori cu expoziții de pictură; teatrul însă, ca să vin la ce mă doare, așa cum arată la TV, nu are nici o legătură cu viața teatrală din România. A fost nu de mult un festival național—— ce-au aflat telespectatorii despre asta! Țara habar n-are de montările bucureștene de care s-a auzit la Londra și la Paris. Azi 22 ianuarie sînt enervat de imposibilitatea absolută de a ne face reclama minimă necesară; pentru un clip consacrat produsului artistic se percep aceleași taxe prohibitive ca în lumea marilor afaceri. Emisiunile așa-zis de specialitate, prin felul cum sînt realizate, prin orele la care se difuzează, fac mai degrabă contrapropagandă. Responsabilii respectivi sînt într-o rivalitate scrîșnită, dacă unul te bagă-n seamă, automat celălalt te exclude. În schimb, minutele atît de costisitoare se irosesc pe pauze inexplicabile, pe imagini statice mascînd prost sincopele de organizare, pe prezentări plate. M-am dus cu o propunere concretă: oferim spre difuzare** gratuit, la alegere, **oricare dintre spectacolele care-și epuizează ciclul scenic, în schimbul campaniei de reclamă pentru lansarea unei premiere. Rezultatul! Zero, deși era o soluție reciproc avantajoasă. Nu e vorba că n-am avea public, în ultima vreme sălile sînt pline, în generai lumea a redescoperit drumul la teatru, însă pofta de cultură trebuie întreținută, cultivată în diversitatea ei, într-un climat coerent. Firesc ar fi ca instituțiile avînd această menire să colaboreze, nu să-și pună reciproc piedici. Repet: dacă vrem ca sistemul cultural să funcționeze ca întreg, atunci schimbarea conducerii televiziunii e una dintre urgențele acestei țări.**

■ Insinuez că sîntem totuși pe cale de a face politică.

■ **Nu pot să uit ce mi-a spus cîndva un copilandru din figurație: «Aș vrea să mă culc și să mă trezesc peste vreo zece ani». Cît de îngrozitoare trebuie să i se fi părut viața, ca, la vîrsta lui, să simtă așa! Crima de neiertat a lui Ceaușescu, pentru care și-a meritat moartea, a fost că în demența lui a împins răul dincolo de limita suportabilului, unde nu mai exista altă ieșire decît ruptura brutală ce a răvășit societatea pînă-n străfund. Eu n-am luptat în Decembrie «pe baricade», am fost doar unul din mulțime, prea năucit de fericire că «s-a terminat» ca să sesizez imediat încotro o luăm. De-atunci încoace mă limpezesc treptat, pe cont propriu. Am vorbit de la balconul Universității, pe urmă n-am mai vorbit, mi-am pus o speranță în soluția Regele Mihai, m-am dumirit și cu asta, i-am ascultat pe politicienii mai vechi și mai noi, am trecut în revistă partidele și am constatat că nu vreau să am de-a face cu nici unul. Gata! — e clar, la acest nivel politica nu mă interesează deloc. Ba chiar mă dezgustă. Atîta vreme cît unuia sau altuia dintre cei ce girează destinele țării i se pot aduce acuzații oribile, fără să se întîmple nimic care să împrăștie ceața, vorba lui Nenea Iancu, «Situațiunea Românlei nu se va putea chiarifica». Dar nu-mi doresc să adorm și să mă trezesc cînd totul va fi fost curățat. Mai am, sper, niște ani de trăit și nu mi-e indiferent cum. În acest sens, orice om cu reflexe normale face politică, văzîndu-și de treburile lui. Lucrurile or să se așeze în matcă numai printr-un lung șir de schimbări, unele invizibile și cu efect întîrziat.**

■ Unii zic că deocamdată nu s-a schimbat nimic. Ce credeți despre asta? În ce fel se simte schimbarea în teatru?

■ **Circula anul trecut o «strigătură» cu refrenul «ori proști, ori comuniști». Cei care susțin că nu s-a schimbat nimic nu au dreptul nici măcar la beneficiul dublului, ei sînt comuniști sută la sută, degeaba se deghizează în Ghiță contra. Schimbarea îl sperie fiindcă libertatea scoate la iveală adevăratele capacități ale fiecăruia. E foarte grea libertatea, în teatru ca și oriunde. Nu mai merge să-ți justifici eșecul invocînd cenzura, care, vezi doamne, ți-a tăiat trei replici. La ce bun să pui în scenă** Tango, **ca expresie a libertății, dacă faci o cădere! Totul depinde de noi, dar și răspunderea ne aparține. Nu sînt bani, salariile sînt mici, dar nu e corect, în sărăcia generală, să pui brațele la piept și să zici «știți și voi că nu puteți lăsa lumea fără teatru, fără muzică, noi sîntem artiști, plătiți-ne». Cine e cît de cît lucid caută soluții de supraviețuire. De altfel, le și găsim. De șase luni, Odeonul a ieșit din conul de umbră. Numirea lui Dablja a fost un noroc pentru trupă, lucrăm foarte bine împreună. După inevitabile zguduiri, scara de valori s-a reașezat. Avem idei pentru sala din Giulești. Cîteva spectacole noi ne aduc deja printre teatrele de prim rang. Poate că nu se vede încă bine din afară, curînd însă se va vedea.**

■ De ce oare n-o fi reușit un animator de talia lui Vlad Mugur?

■ **Fiindcă el pica dintr-un loc al maximei organizări într-unul al maximei dezorganizări, era depeizat în fața avalanșei de nereguli și nu avea timpul material să descîlcească firele. Ar fi fost nevoie să fie asistat de cineva care să facă să funcționeze mașinăria teatrală. Însă directoratul lui — așa scurt, furtunos și cu ghinioane cum a fost — n-a trecut fără urme,** Mincinosul **a pus o stachetă sus, iar cînd va reveni, sperăm în primăvară, să-și realizeze proiectul cu** Trilogia revederii, **vom fi în măsură să-i asigurăm infrastructura.**

■ Să deduc că sînteți un om în general mulțumit?

■ **Mulțumit e mult spus. Să zicem că nu sînt nemulțumit. Mi-e frică, uneori. Sînt îngrijorat — oricînd se poate întîmpla ceva, în țară, în lume, care să ne spulbere fragilul echilibru. Sînt atent la tot ce se petrece. Sper. Amestecul de neliniște și de speranță, starea asta de veghe, atît de nouă, demonstrează că abia acum trăim, că s-a spart carapacea care ne ținea încremeniți, înghețați, izolați. Sînt atent și la ecoul meu lăuntric, la ceea ce mă modelează. Mă simt bine în pielea mea, echilibrat. Știu că e ceva nerezolvat în ce privește cariera, ceva care deocamdată îmi scapă. Dar nu pot să mă plîng nici de noroc, nici de regizori. Poate că aparțin acelui tip de actor a cărui unică șansă e să trăiască mult, ca să aibă răgazul să ajungă la sine însuși. Pînă acum n-am avut vîrfuri și căderi, am urcat pas cu pas, modest, încet, în competiție numai cu mine, cel de ieri, cel de azi. La sfîrșitul anilor '70 am avut o perioadă foarte bună, cu Alexa Visarion. Pe urmă a fost a treia mare școală din viața mea, cu Pintille, la De ce trag clopotele, Mitică? De 15 ani lucrez la catedră, e o experiență extraordinară, mi-am descoperit o vocație pe-**

A FI DIRECTOR ÎNTR-O PARANTEZĂ

Nici criticului de teatru român care eram la sfîrșitul lui 1990 și nici angajatului UNITER de la acea vreme nu cred să-i fi trecut prin minte, înainte de-a pleca pentru un an în Franța, cu o bursă de management cultural european, cum va fi reîntoarcerea acasă.

Nu, nu este vorba despre acel acasă în care se stă încă la coadă, în frig și în tristețea dezolantă a străzilor inundate de noroi. Și nici de acela, tot atît de dureros, al oamenilor prost îmbrăcați și chirciți sau expandați în veșmintele lor incolore de toată ziua și de toată viața.

«Il faut choisir, vivre ou raconter», spune la un moment dat unul dintre cele «Șase personaje în căutarea...». Și regăsindu-mă alci, adică undeva între vivre și raconter, îmi explic poate mai bine de ce acasă pare mai degrabă o noțiune imponderabil suspendată deasupra capetelor noastre destul de buimace încă, în România anului de grație 1992. Am preluat, nu de mult, o funcție despre al cărei rost aveam credința că știu destul. UNITER, ca organism instituțional, dar neguvernamental, reprezintă din punctul meu de vedere, baza ideală creării unei structuri suple de producere, difuzare și stimulare a teatrelor. Direcția unei asemenea instituții îmi oferea iluzia posibilității de-a construi ceea ce de-a lungul anului de studiu am auzit pronunțat și am văzut aplicat (în Franța, e drept) de multe ori: un proiect cultural.

...Și a fost ziua a doua. Și am înțeles că, înainte de a da direcții, de la un director de instituție se așteaptă să dea ordine. Și mi-am zîmbit în gînd, adresîndu-mă tuturor analizelor strategice privind tipologia managerului. Și mi-am răspuns, fără surprindere, la întrebarea ce i-o adresasem directorului științific al cursului nostru: poate exista un manager care să aibă o strategie a muncii în echipă, fără ca membrii echipei să aplice, în comportamentul lor profesional, aceeași strategie! Răspunsul mi-l dădeam singură pe atunci și el era același din păcate, cu cel pe care practica mi-l dă astăzi.

...Și a fost ziua a treia. Și mi-am dat seama că în economia de piață pe care noi, românii, dorim s-o construim, nu acel 0,35% pentru cultură mă sperie foarte tare pe mine, ca manager cultural, cît faptul că, acum, cînd atît de clar delimitata putere a banului ar trebui să își impună legile tranșant, mai tranșant decît orice decret, accesul la bani îl au, iată, tot cei care, într-un fel sau altul, se bucură de o relație, o «pilă», cu alte cuvinte un privilegiu. Sîntem și vom rămîne cred o comunitate cu obișnuințe de curte medievală și cu practici economice fanariote. Și dacă așa sîntem, mă întreb la ce bun dorim a intra în Europa. Personal, nu cred că Europa ne atrage cu adevărat, că ea, în practicile sale economice sănătoase, nu-l sperie un pic pe marele amator de mici și de whisky Johnny Walker.

...În sfîrșit, în ziua a patra mi-am amintit rezultatul unei statistici pe care Asociația franceză de recuperare a oamenilor care trăiesc în metroul din Paris a dat-o anul trecut. Se pare că, din totalul persoanelor care duc această monstruoasă viață subterană, asocială, inumană, persoane cărora asociația le acordă, pe lîngă îngrijiri special concepute, șansa de a se reintegra social, se pare deci, că, din totalul acestor persoane, doar 0,5% se mai pot readapta vieții de la suprafață. Această statistică mă face, nu știu de ce, să mă gîndesc acum, în ziua a patra, la România.

Îmi mai rămîne de așteptat, oricum, să fie și celelalte trei zile ce-au mai rămas pînă la refacerea lumii.

■ CORINA ȘUTEU

* *Este vorba despre spectacolul Teatrului Franco-Român, în regia lui Sophie Loucachevsky. Textele spectacolului sînt selecționate din Marx, Claudel, Sartre.*

---

dagogică. Din cînd în cînd mă încumet să pun în scenă, deși am încasat un rateu care m-a îmbolnăvit pe cîteva săptămîni. Noroc că nu mă demoralizez prea ușor... Acum s-a mai adăugat și (co)directoratul, zilele îmi sînt pline ochi, se vede însă că-mi prieșe, sînt în formă. Bateriile mi le încarc acasă, niciodată n-am fost la largul meu în locurile unde se pierde vremea, la șuetă, «la bere, cu băieții».

Muncă. Ritm. Mentalitatea alergătorului de cursă lungă, program de austeritate, probe de rezistență la efort. Dar plăcerea? Unde-și mai găsește loc plăcerea?

■ **Cum așa! Păi cele mai mari satisfacții le obții cînd înfăptuiești ceea ce ți-ai propus, iar eu de la șase ani am vrut să mă fac actor. Primul meu regizor a fost mama, mă punea să învăț poezii, am și mîncat bătaie pentru meseria asta... Știam atît de multe versuri încît, calculat pe minute, aș fi putut să recit fără oprire șase zile și șase nopți. Clipa mea de glorie s-a consumat pe cînd eram în clasa a X-a: după ce am spus la televizor «Legenda Mînăstirii Argeșului» am primit trei valize de scrisori. Poezia a fost pasiunea mea mulți ani, am renunțat doar cînd s-au accentuat presiunile să defilez cu versuri partinice la reprezentațiile omagiale de la Polivalentă. N-aș vrea să rezulte că am făcut disidență, pur și simplu m-am dat deoparte. Cine zice că te obligau minte, atîta doar că te lăsau și ei deoparte, un an am fost «suspendat» la TV, ei și! un preț modic pentru o minimă demnitate profesională. O să reiau, mi-e chiar dor. Cînd am dat la facultate eram pe cît puteam eu de bine pregătit, și teoretic și practic. Tot timpul am vrut să mă pun la încercare: am cîntat și în bar, am făcut și clovnerie, să mă conving că pot. Însă era calea cea mai ușoară, așa că m-am dus spre compoziție, spre personaj. Pe acest teren, soarta bătăliei se decide cu fiecare rol. Îți pui în joc toate resursele, sîngele, nervii, adrenalina... Nu am capacități paranormale. Am atîta talent cît am și mai ales o enormă plăcere. Datorită ei nu obosesc.**

După părerea mea, pasiunea e chiar mai importantă decît talentul. Nici o veritabilă operă de artă nu se naște fiindcă autorul aderă la înalte idealuri, aspiră să se pună în slujba poporului etc., ci doar în măsura în care e împins de propriile lui arderi. Viceversa, mi se pare absurd ca artistul să albă un hobby; dacă simte nevoia să se defuleze, înseamnă că «meseria» nu-l satisface, a ales greșit.

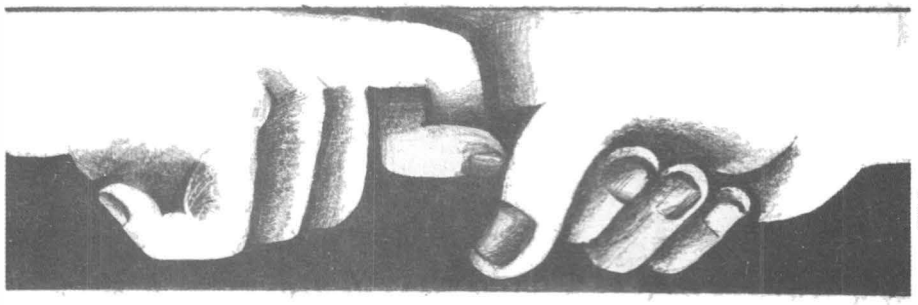
Ce altceva e un interviu, decît o oglindă pe care i-o așezi în față interlocutorului? Numai că de data asta oglinda nu reflectă un unic chip, ci o succesiune de imagini, contururi alunecînd unul într-altul. Aerul băiețesc, decontractat, nu ascunde ci coexistă cu o seriozitate funciară, autoanaliza lipsită de indulgență nu exclude îndrăzneala marelui ambițios, farmecul nesofisticat rimează cu intransigența bătăioasă, și așa mai departe — efervescență și nevoie de interiorizare, încredere în sine și conștiința limitei... Oare nu aceasta este adevărata explicație a faptului că omul de pe stradă «nu-l recunoaște» instantaneu, dacă-l întîlnește pe neașteptate în carne și oase? Parcă pentru a-mi confirma ipoteza, îmi povestește amuzat cum se miră și se înciudează Horațiu Mălăele fiindcă «nu-i iese» portretul pe care i-l tot încearcă, deși se știu «de-o viață» și sînt parteneri în **Mincinosul.** Dacă ar fi să leg într-o acoladă această fluiditate, care e o predispoziție naturală, o aptitudine de a te situa în raport cu nenumăratele oferte și solicitări ale realului, de simburele dur al unei personalități ce-și păstrează secretul și se refuză cu ingenuă semeție uzurii inerente, aș spune că Florin Zamfirescu e uimitor de tînăr.

■ **Chiar mă și simt foarte tînăr. Sigur, am mai multă experiență, nu mai alerg așa de repede pe trepte, dar mi-am păstrat intactă vitalitatea, nu mă simt esențial modificat. Refuz în continuare să mă fixez — într-o zonă de preocupări limitată, într-un gen, într-un tip de rol. Dacă m-ar pune cineva să completez un formular alegînd doar una dintre variantele posibile, răspunsul sincer și corect la întrebarea «ce vă considerați de fapt: actor! profesor! regizor! (co)director!» ar fi: om de teatru.**

Admit că nu mai văd nimic de adăugat.

■ ILEANA POPOVICI

INEVITABILUL CARAGIALE



«CÎTEVA PĂRERI»

Oricît ar fi cineva de înaintat în vederile politice, oricît ar crede că, numai din ridicarea necontenită a nivelului intelectual şi moral al unei societăţi, şi numai din treptata egalizare a condiţiilor de trai al indivizilor, poate rezulta ordinea ideală a Statului şi culmea de înflorire a speţei umane — trebuie să recunoască un lucru, că niciodată nu se vor egaliza puterile şi virtuţile particulare ale indivizilor. În lumea viitoare, în lumea în care cel mai extrem utopist o poate visa, vor fi diferenţe de închipuire, de judecată şi de gust dela individ la individ.

Cel mai extrem utopist nu şi-ar putea, credem, închipui o lume compusă din indivizi absolut deopotrivă la spirit, o lume în care toţi indivizii să fie egal de talentaţi sau lipsiţi de talent, egal de inteligenţi sau egal de proşti. Mai înţeleg să nu creadă cineva că la un moment dat domnul Voltaire poate fi mai de spirit decît toată lumea; oricine, care se simte mai sigur zicînd noi decît zicînd eu, are dreptul să se mîndrească de concursul anonim ce el îl dă lumii ca să o facă mai de spirit decît celebrul bărbat. Dar ceea ce n-ar fi de înţeles, ar fi să-şi închipuie cineva o vreme cînd, în toată lumea, fiecare să aibă tot atîta spirit ca domnul Voltaire.

Aşa fiind, talentele, mai mult sau mai puţin numeroase la un moment dat, vor fi în lumea aceasta veşnic nişte excepţiuni; asemenea şi cei ce le vor înţelege acele talente vor fi iarăşi nişte excepţiuni mai mult sau mai puţin frecuente; totdeauna însă imensa majoritate a lumii va fi compusă din oameni normali, cari nu văd cu gîndul decît pînă la vîrful nasului, şi văd cît le trebue. Generaţii după generaţii de imense majorităţi se vor strecura fără să lase în urma lor ceva deosebit una pentru gîndirea alteia; cu păstrarea patrimoniului de gîndire şi cu continuarea speculării lui, vor fi însărcinaţi totdeauna numai cîţiva, un foarte restrîns număr: aceia vor însemna cultura şi progresul lumii întregi, aceia vor putea să dea un înţeles altul continuităţii speciei umane decît al continuităţii altor speţe animale.»

■ *I. L. CARAGIALE*

(în «Ziua», ziar al partidului democrat-radical, anul I, nr. 35, 22 februarie 1896, şi următoarele)

BUNĂ DIMINEAŢA, DOMNULE CARAGIALE!

În noaptea de 21 decembrie 1989, cînd ascultam îngrozit lătratul scurt al mitralierelor sub un cer înroşit de trasoare şi vedeam chipurile acelor heruvimi parcă născuţi din spuma sîngerie a acelor nopţi ce înfruntau cu flori şi cruci privirile întunecate ale armelor, un gînd curios m-a condus la înţeleptul nostru Caragiale. Un anume punct cardinal al spiritualităţii noastre risca să fie demagnetizat de rugurile înălţate ale străzilor unde-şi ardeau aripile atîţia copii vinovaţi de-a mai crede în libertate. Unde mai era loc de fauna pestriţă a personajelor lui nenea Iancu, unde mai putea fi Mitică cu cinismul lui bonom, dar Caţavencu ori băiatul lui Trahanache cu ale lui «principuri» sănătoasei Imi părea, într-un acces de secretă melancolie, că ne despărţim de-o planetă a derizorului, că aburii mitralierelor vor fi înlocuiţi cu parfumul înalt al altarelor, iar discursurile lui Brînzovenescu ori Farfuridi vor fi stinse de strigătul penetrant al victoriei asupra noastră, asupra bolilor noastre morale ce ne-au măcinat veacurile de singurătate balcanică şi oţiu oriental. Adio, ziceam, domnule Caragiale, bună dimineaţa Sofocle, Euripide, bună dimineaţa lume nouă, continent ivit din valuri de lavă sîngerie, bună dimineaţa...

Pe 26 decembrie a nins. Petele de sînge au fost acoperite... Apoi au venit alte dimineţi, cînd de sub paturi s-au trezit pe rînd, alungîndu-şi spaimele, Caţavenci şi Tipătescii, Pristandale şi Leonide, Cotolan Drăgăneştii ori Ipingeştii şi Chiriac. Au căscat somnoroşi, puţin anchilozaţi, s-au întins alene, încă nu le trecuseră toate angoasele şi în primul rînd s-au gîndit să se întîlnească fie şi la o gingirlie căci în singurătatea cîtorva nopţi furtunoase sub pătucurile lor s-or fi gîndit cu temei că numai unirea face puterea. S-au hotărît să treacă şi el pe la «revoluţie». Aşa că s-au îmbrăcat, domnule, frumos şi-au defilat pe la televizi-

ne. Mitică s-a sculat şi el şi, sorbind un macmahon, cu capul găurit de bastonul unui 1 aprilie mai lung decît veacul, pişicher cum îl ştim, a dat drumul la televizor să «vază cum mai merge ţara». Şi nu mică i-a fost bucuria cînd şi-a văzut ...«coledzii» împodobiţi cu brasarde cum cuvîntau despre «ţărişoara» lor. Anteriile se amestecau cu steluţele, tricolorurile cu adeziuni lipicioase precum gogoşile necoapte şi... intrăm în emisie... se transmite primul carnaval în direct.

Omuleţii noştri s-au repezit pe străzi şi-au început să fojgăie, să se caute, o, sfîntă solidaritate, ce mult ne-ai lipsit! Încă nu se uscase sîngele sub gheaţa bolnavă de memorie şi Mitică tropăiau la lungi cozi la portocale, cîrnaţi, brînzică, cumpărau orice, beau şi consumau, aveau o foame pantagruelică, nu mai mîncaseră de-un veac, regii, legionarii şi dictaturile i-au marginalizat şi i-au înfometat. «Ai sunt sublime momentele cînd un popor martir sfarmă obcedele şi căţuşele tiraniei şi, aruncîndu-le departe, tare de dreptul său, fără ură, uitînd tre-

cutul odios, închină des, dar sincer, pentru sfînta Libertate și — te pupă! O!» (Boborul)

După ce s-au mai întremat niței s-au pus la taclale. Dar cafeneaua e prea măruntă, ar fi nevoie de ceva mai sobru, mai solemn, de un exemplu, așa ceva un soi de cafinè mai europeană cu gradene ca la Parlament. Și nu oricum, ci sub ochiul albăstrui al camerelor de televiziune care și așa s-au obișnuit cu multe. Vivat taclaua națională!! «Cațavenci din toată țara — uniți-vă!» Trahanache a început să clopotească și dezlegînd limbile cu toții s-au simțit mai bine, mai democrați, «acum putem spune lucrurilor pe nume». Undeva la mezaninul unui cimitir bucureștean, în acea primăvară, am văzut o femeie în negru cum anina un mărțișor de o cruce de lemn pe care, sub un nume oarecare, era vopsit: «1972—1989». Atît. Poate că de acolo acea femeie a urcat și ea, cu o legitimă speranță, dealul Mitropoliei. Cațavencii s-au oprit o clipă. Însuși Mitropolitul, binecuvîntător al unei invenții naționale— recente biserici pe rotile ori curse de buldozere prin altare — o fi privit-o nedumerit. Ce caută «asta» aici! Trahanachli s-au indignat, s-au simțit jigniți, dar fiindcă sînt generoși și buni au împărțit diplome fondante de eroi și martiri. Au mai împărțit ei și portofolii. Și căsuțe. Și palate. Și magazine. Și... Pentru āla, marmură, să nu înghețe-n veac, iar pentru ei codicile cu numiri și decrete. «Deșteaptă-te române din somnul cel de moarte...» și du-te de votează cu nenea Dandanache căci scrisorica cu dosarul dumitale l-a găsit din întîmplare tot dumnealui. Sîc!

Omuleții domnului Caragiale s-au grăbit să ne ajute să ne amintim că există revoluții și «revuluții», și că legea neschimbării este sfințită de axioma imobilității. Privindu-i proaspeți și pomădați, unși și tranziționați curat implementați, am înțeles încet că sîntem încă pentru multă vreme în zodia lui nenea Iancu și că mai e de luptat, de durut. Chiar și cu cohorte de Pristandale cu lămpașe aprinse de zîmbetul duios al lui conul Trahanache cel făcut să înfiorească florile recunoștinței.

E nevoie aprigă de Caragiale, avem nevoie pentru a purta aceste bătălii cu noi înșine, de oglinda hîtrului înțelept. Avem nevoie să ne vedem așa cum sîntem pentru că într-o formă sau alta totuși sîntem. El ne va ajuta să ne înțelegem și rîzînd să ne cuminții măcar de dragul pruncilor noștri Antigona și Oedip.

Bună dimineața, domnule Caragiale!

■ *DOMINIC DEMBINSKI*
ian. 1992

DEMOCRAȚIA! ...MOFTURI, MONȘER!

Decembrie 1989 a produs o ciudată formă de progres cu recul al societății românești. Dacă, pe de o parte, multe lucruri tind să revină la normalitate — reperul nostru cel mai bun fiind, bineînțeles, perioada interbelică — pe de altă parte, în special în sfera politicului unde etapele se ard mai greu, regresul (măsurat în funcție de reperul menționat) este indubitabil. Din cauza stagnării vieții politice timp de cincizeci de ani, din cauza inexistenței unei clase de autentici tehnicieni al puterii, «veacul nostru ni-l umplură saltimbancii și irozii». Incapabili să se ridice la nivelul unor Stere, Brătianu sau Maniu, majoritatea oamenilor noștri politici au intrat într-o paradigmă livrescă. Ei se mișcă, vorbesc și, din păcate, acționează ca niște marionete caragialești. Unele apariții sînt izbitoare. Un deputat cu descendență ilustră, din actualul Parlament (specimen provenit din ramura proastă... după cum zice lumea bună), este complet lipsit de substanță umană proprie. El există — chiar în ochii colegilor săi mai mult sau mai puțin patibulari — doar ca personaj, ca apariție fundamental neserioasă, ca o mască de vodevil. Imediat ce se suie la tribună, toți deputații se lasă relaxați pe spătarele fotoliilor și așteaptă începerea spectacolului. Rareori sînt dezamăgiți de acest Farfuridi în carne și oase. Dacă e să continuăm analogiile, aproape fiecare șef de partid e o «reîncarnare» foarte verldică a lui Cațavencu, iar cel mai sexy lider politic din Europa de est tinde să se suprapună cu imaginea lui Rică Venturiano. Nu e nimic jignitor în aceste aprecieri, în aceste încercări de raportare la un model literar.

Lăsînd de-o parte moralitatea acestor personaje, e firesc ca tipurile de comportament pe care și le-au ales să fie de împrumut, însă acest împrumut a fost făcut oarecum la modul arhetipal, în virtutea unui instinct abisal. Domnii aceștia și-au găsit — dacă vreți să ne complicăm — animalul totemic. Ei trăiesc cu impresia că sînt originali în epifaniile lor derizorii, însă tiparele sînt croite de mult. Nimic nu e nou sub soare. Ce-a fost este și va mai fi.

Tipurile distilate de Caragiale în comediile, în schițele și în Momentele sale par a fi eterne iar comedia politicului infinită. Sîntem din nou într-o perioadă a formelor zgomotoase lipsite de orice fundament real — pînă și în economie, sau mai ales acolo! — și naționalismul secretă din rezervele el oculte tot soiul de mitici, de mițe bastonarde cu vitrion în gușă, de costicl și de boboreni de cafenea cărora le place să creadă că duc țara pe umeri, că Europa stă cu ochii ațintiți asupra noastră, că putem numai prin noi înșine ieși la liman, că străinii vor să ne cumpere țara pe te miri ce și că rromânismul trebuie apărat cu orice chip pentru că e cea mai prețioasă avuție. În același timp, tot cetățeanul vrea o lefșoară sigură și cît mai mare, o săptămînă de lucru cît mai scurtă și cît mai multe posibilități de a da la cap «guvernului asasin». Mofturi! Piesa e binecunoscută și orice ochi cît de cît avizat detectează repede liniile de forță ale unui caraglialism de substanță, funciar. Nenea Iancu n-a conspectat o realitate caducă. A radiografiat structura profundă a societății românești din toate timpurile și l-a precizat coordonatele. Putem să numim asta premoniție sau geniu creator. Dincolo de formule însă, rămîne o lectură acută a modelului uman românesc, o sondare infailibilă: «Moftangiul este patriot hotărît, naționalist exclusiv, român pînă în măduva oaselor! toată lumea trebule s-o știe!

Guvernamental, sau, cînd din nenorocire nu se poate asta, opozant, moftangiul felicită Rromînia în cazul întîi, o deplînge în cazul al doilea, in ambele cazuri o iubește pînă la nebunie. De aceea, el urăște cu furie tot ce nu e român, tot ce nu e național.

El stimează agricultura, dar visează o industrie mare națională, care să ne scape de tributul ce-l dăm străinilor: ceea ce-l înspăimîntă este o cucerire a Rromăniei pe terenul economic de către infamii de străini, ajutați de copiii vitregi ai țărișoarei lui!» (Rromânul). Ce potrivire uimitoare după aproape un secol! Pot pentru ca să zic că NU NE VINDEM ȚARA dacă îmi permiteți pentru ca să mă exprim astfel... Ce fatalitate! Probabil că după cinci decenii de închistare totală, românii (sau... rromânii!) trebuie să parcurgă în mod necesar această etapă de renaștere caricaturală, această perioadă în care imbecilitatea demagogică împrumută uneltele democrației. E prețul originalității noastre, mă gîndesc, și nu Caragiale e vinovat pentru asta. El a sintetizat zeflemeaua, n-a inventat-o și n-a inoculat-o mefistofelic românilor atunci, în epoca de tranziție spre regimul constituțional, cu gînd să-i piarză pe veci. Nicl gustul nostru pentru farsa tragică — vezi, d'un paregzamplu, tot scenariul cu «teroriștii» din decembrie '89 — nu i se poate imputa lui Caragiale. E ca și cum l-ai spune medicului că diagnosticul lui ți-a provocat boala. E bine, totuși, că în cultura și mentalul românilor Blaga sau Noica temperează spiritul coroziv al lui Caragiale. Moftul nu trebuie să distrugă corola de minuni a lumii, dar poate să-l aducă, din cînd în cînd, binevenite corecții. Excesele, atît într-o direcție cît și în cealaltă, duc la Iresponsabilitate sau la impunerea violentă a unor certitudini brutale, duc la abulie cinică ori la fanatism. În ambele cazuri, Indivizii cu sînge rece pot specula momentele propice pentru a se cocoța în vîrf. Odată ajunși acolo, vor face ochii roată peste mulțimea în așteptare și vor spune foarte siguri pe ei:

«Vreți democrație! Mofturi... Vouă vă trebule liniște, un pic de pîine și jocuri de circ.»

■ *HANIBAL STĂNCIULESCU*

CE SE ÎNTÎMPLĂ ÎN TEATRE ?

DIN ZILELE TRANZIȚIEI. LA CONSTANȚA

Viața unui teatru din provincie nu este astăzi un lucru ușor de suportat. Mai ales de către cei care sînt implicați și angajați în destinul instituției respective de spectacole. Nici Teatrul Dramatic din Constanța nu este o excepție în această privință. Teatrul are acum numai șaisprezece actori angajați, vreo douăsprezece posturi vacante, tot de actori, restul personalului fiind de peste optzeci de oameni. După '89, direcția teatrului a trecut, pe rînd, de la Eugen Mazilu, la Vasile Cojocaru, ca acum să fie încredințată, provizoriu, unui al treilea actor, Titus Gurgulescu. Se pare că, la un moment dat, în căutare disperată de personalități, a fost solicitat și regizorul Alexandru Dabija să preia timona teatrului de la mare, dar o primă evaluare a situației nu i-a permis acestuia să ajungă la a accepta oferta. În teatru există acum un singur regizor angajat, Andrei Mihalache, și trei scenografi.

Cum se știe, banii n-aduc fericirea decît dacă sînt mulți, iar teatrul Dramatic de aici nu duce lipsă de subvenție, ba chiar fondul de salarii care a fost acordat anul trecut a răspuns aproape tuturor cererilor negociate sau, ca la haltere, smulse prin acel duios sistem carpato-dunărean al presiunii de jos în sus și de la stînga la dreapta. Nu e, deci, de mirare că la Constanța opt actori pretind categoria I profesională. Fenomenul nu e nou și va exista atîta vreme cît structurile actuale ale instituției de spectacol și unele moravuri bizantine favorizează inadvertențe în legătură cu două serii de fapte distincte: administrative (prin categorii profesionale) și financiare (decurgînd din prima serie). Căci pînă la acreditarea sistemului de box-office va mai curge apă pe Dunăre.

Ceea ce sare în ochi în acest moment la Constanța, dincolo de prăvăliile turcești prin care ne integrăm Europei, este, la teatru, un afiș slab nu atît ca valoare a selecției, cît mai ales, a formulelor de spectacol. Am văzut în cîteva zile patru spectacole din repertoriul curent, autorii fiind Sică Alexandrescu, Jean Cocteau, Jean-Paul Sartre și Slawomir Mrozek, iar piesele, în ordinea autorilor: **Napoleon era... fată. Părinți teribili. Tîrfa cu respect** și **Ghebosul.** Aparîn aceste patru spectacole aproape toți actorii teatrului. Pe mulți dintre ei îi revedeam după cîțiva ani, mai precis după ce îi văzusem în perioada în care Teatrul Dramatic din Constanța a avut parte, cinci-șase ani, de un regizor talentat care este Dominic Dembinski. Chiar cei mai interesanți dintre ei îmi apăreau acum sub cota valorică a acelor ani. Și, totuși, în teatru sînt cîțiva interpreți — mă gîndesc la Vasile Cojocaru, Nina Udrescu sau Eugen Mazilu — care, alături de alții, ar putea, conduși de un regizor de forță, să șteargă impresia de teatru provincial așternută între timp asupra locului.

Spuneam că teatrul Dramatic din Constanța nu este o excepție. Contextul tulbure al ultimilor ani nu a permis, decît în rare cazuri, afirmarea unei voințe, dublată de o organizare reală, de a face teatru de valoare. Am auzit atîtea argumente, discuții, păreri în legătură cu acest context economic, financiar, moral potrivnic artei teatrului încît este evident că ieșirea din această stare presupune și modificări de structură ale instituției teatrale. Dar și de concepție asupra întregii mentalități care guvernează relația între Teatru și Societate. La Constanța am auzit iarăși argumentul, care era atît al directorului dar și al secretarului literar că «publicul nu vine la teatru» și că «ăsta e gustul publicului», drept pentru care i se oferă spectacole de categoria pană. M-am întrebat în ce măsură acest public este cunoscut în mod real și, mai ales, cum este el atras spre teatru? Căci și aceasta este o știință care nu poate fi lăsată la voia întîmplării.

Bunăvoința pe care o poate avea factorul cultural local sau bunele intenții ale directorului privind atragerea unor regizori importanți la Teatrul din Constanța, tentativele de sponsorizare sau de construire a unei noi săli, în urma inconfortului datorat coabitării cu Teatrul liric sau cu cel de păpuși, au și ele importanța lor. Dar toate acestea vin sau urmează să vină, dacă vor veni, pe un fond neschimbat asupra căruia plutește acel nefast spectru al rentabilității actului de cultură. Nu voi aduce exemplul unui teatru faimos precum Naționalul din Londra subvenționat numai 40% pentru motivul că acolo atragerea sponsorilor și propria activitate economică și culturală, în afara speclacolelor de teatru propriu-zise sînt determinate de un nivel de viață, de un sistem legislativ favorizînd împlinirea restului celor 60 de procente necesare vieții teatrului. Nu știu cît pot ajuta unui teatru românesc de provincie exemple de acest calibru, dar ceea ce știu este că factorul uman devine tot mai important. Cu alte cuvinte, apariția unui alt tip de gîndire asupra rostului teatrului astăzi la noi s-ar putea să aducă după sine și soluții.

Evident că pot fi acuzat de... optimism! Dar nu cred că despre asta e vorba. Constanța este un oraș unic în felul său, ca poziție geografică, economică sau chiar sub raportul compoziției populației. Sezonul estival are avantajele sale. Teatrul trebuie să speculeze aceste avantaje. Prospectarea mediilor sociale, fie direct, fie prin intermediul unor colaboratori, poate fi un program de acțiune culturală. De altfel, în general, în provincie lucrul acesta este foarte necesar pentru că teatrul este unul singur spre deosebire de București, iar mediile socio-profesionale sînt mai multe.

Punînd cap la cap, la Constanța, cîteva spectacole mediocre și unele intenții bune mi-am zis că păcatul e al fazei noastre de tranziție, bat-o vina! ■M.P.

ÎN AȘTEPTAREA ALBASTRULUI DE PIATRA NEAMȚ

Nu e nici o confuzie. Așa cum există un albastru de Voroneț, exista pînă nu demult și un albastru de Piatra Neamț. Era un albastru deschis, de culoarea cerului senin, pe care-l simțeai consonînd cu aspirațiile profunde ale ființei, spre înălțare spirituală și purificare morală. Făcea notă discordantă cu roșul singeriu al comunismului de proveniență sovietică și, pînă la urmă, ca atîtea altele, a fost desființat. Căci albastrul acesta, de care se leagă tinerețea și iluziile multor oameni de teatru, era culoarea unui festival disident, bine mascat sub denumirea de Festivalul spectacolelor pentru tineret și copii, **care,**

automat, ar fi trebuit să albă «un puternic caracter educativ-formativ», desigur în sensul dorit de defunctul regim comunist, dispus să investească doar în ceea ce putea contribui la «formarea omului nou». În practică însă, prin cultivarea valorii, nu a «tematicii», prin urmărirea unei deschideri repertoriale, prin încurajarea direcțiilor novatoare ale artei scenice și, nu în ultimul rînd, prin ponderea acordată creatorilor tineri, festivalul a funcționat ca fiind acela al avangardei teatrale românești. Sloganurile de partid, afirmate în discuțiile teoretice și preambulul considerațiilor critice, erau infirmate în practică, festivalul de la Piatra Neamț fiind și el o formă specifică de rezistență la comunism și la dictatură. Trebuie precizat că meritul organizării acestui festival — primul din seria celor ce aveau să apară după 1965 — îl revine în întregime Teatrului Tineretului din Piatra Neamț și conducerii sale de atunci (regretatul director Ion Coman, secretarii literari Eduard Covali și Paul Findrihan), nici o «eminență cenușie» a vieții teatrale bucureștene neavînd dreptul să și-l revendice. Bucurîndu-se de la început (1969) de un interes deosebit din partea oamenilor de teatru din țară, ca și de o participare internațională cel puțin promițătoare, festivalul era nu numai copilul teribil al teatrului românesc, ci și șansa lui de regenerare morală. Iubit deci de oameni de teatru și de publicul pietrean — pe vremea aceea entuziast — festivalul a intrat repede în dizgrația autorităților, care nu i-au mai permis existența după 1985, cînd a avut loc cea de a VII-a ediție a sa.

Și iată că acum, la doi ani și jumătate de la căderea regimului ceaușist, albastrul de Piatra Neamț are toate șansele să fie văzut fluturînd din nou pe fațada teatrului și a hotelului «Ceahlăul», noua ediție a festivalului internațional de teatru de la Piatra Neamț fiind programată a se desfășura între 2 și 10 mai. E probabilă participarea unor trupe din Ungaria, Germania, SUA, Suedia, Zimbabwe, Lituania, cărora li se vor adăuga 6—7 teatre din țară. Se contează pe sprijinul Ministerului Culturii, Ministerului Tineretului și Sportului, Ministerului Comerțului și Turismului, al companiei TAROM, al prefecturii județului Neamț și al UNITER-ului. Promisiuni de sponzorizare sînt multe dar, deocamdată, sponsori efectivi sînt cam puțini. Printre primii, fundația SOROS, Combinatul de Fibre Sintetice Piatra Neamț, Rank Xerox. E de nădăjduit că se vor adăuga și alții. După cum e de nădăjduit ca Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, care face notabile eforturi în ultimul timp pentru a-și regăsi propria linie de plutire, să albă el însuși cu ce să participe în acest festival, la o ridicată cotă de competitivitate. Așa speră și cei 15 actori ai săi (dintre care doar 3 actrițe!), rămași fără scenografi și regizori angajați, dar avînd un nou director, nu numai întreprinzător ci și realist, în persoana regizorului Nicolae Scarlat. Cele 3 spectacole ale acestei stagiuni, fără a se situa la nivelul realizărilor artistice de odinioară, mărturisesc totuși o evidentă dorință de revenire în prim planul vieții noastre teatrale. Important mi se pare faptul că și prin aceste spectacole și prin festivalul teatral pe care-l organizează, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț are șansa de a ieși din inerția și pasivitatea ultimilor ani. În așteptarea festivalului, ceva totuși se schimbă în atmosfera din teatru și chiar din afara lui. Căci și publicul din Piatra Neamț pare a reînvăța drumul spre teatru, pare a fi mai atent la propunerile sale, nu peste multă vreme urmînd ca și mărla sa publicul să se dovedească la înălțimea festivalului internațional, ce cunoaște în aceste zile febrilitatea ultimelor sale pregătiri. Fie ca odată cu el să renască și entuziasmul de odinioară, pentru ca Teatrul Tineretului să-și merite din nou numele și să-și recîștige locul în inimile tuturor celor care l-au iubit și îl mai iubesc încă.

■ VASILE HÂNCU

PENTRU TEATRUL «URMUZ», NUMELE PATRONULUI A DEVENIT O FATALITATE A CONDIȚIEI SALE

Pînă nu demult, adică «pînă la revoluție», Teatrul «Ion Vasilescu» din Giurgiu era cel mai amărît teatru din țară și cu siguranță unul dintre cele mai amărîte din lume. «După revoluție» situația lui e aceeași, numai că nu doar la Giurgiu, ci și la București. Se pare că la Giurgiu au rămas doar trei actori, la «secția» de proză. Ceilalți, care fuseseră urgisiți să facă naveta la Giurgiu, doar pentru că la Ruse exista un teatru de operă și la Giurgiu familia dictatorială n-avea cu ce se lăuda, au pretins o reparație nu numai morală, așa că au ajuns pînă la urmă la București. Mai întîi aprobările fuseseră obținute de Alexa Visarion pentru Studioul «Emil Botta», ce ar fi urmat să funcționeze la Teatrul Foarte Mic (unde, de doi ani, nu mai funcționează nimic!). Face ce face Mircea Marin, mai face ce face și celălalt Mircea, Ghițulescu, pe atunci director la Direcția teatrelor, o mai fi făcut poate și dl. Bîrlădeanu ceva, ca să nu-l rămînă fata la Giurgiu, cum zice tîrgul, cert este că Ministerul Culturii aprobă înființarea Teatrului «Urmuz» în locul Studioului «Emil Botta», în toamna lui 1990, fără să-i asigure însă un sediu corespunzător. Așa începe bătălia pentru sediul Casei de cultură «Mihai Eminescu», care nu poate fi desființată cît vreme nu i se mai găsește nicăieri actul de înființare. Mai mult decît atît, inspectoratul culturii de la primăria municipiului București, după ce e de acord cu desființarea, dă totuși ulterior un ucaz prin care numește un nou director la ceea ce, va să zică, nu mai exista. Un grup de „foști" se «baricadează» într-un alt sediu, din fostul parc «23 August», și nu mai vrea să-l cedeze nici la insistențele poliției. Care e neputincioasă și față de firma «Migas Real Contact», ce ocupă parterul fostei Case de cultură și-și face reparațiile pe cont propriu, în timp ce proiectul viitorului teatru nu are încă, nici acum, toate aprobările necesare pentru a putea intra în lucru. Unii vor zice poate «trai nineacă pe punga babachii», adică a statului, dar numai cine nu cunoaște actorii nu știe ce înseamnă pentru ei să nu joace. Și încă de aproape doi ani. Cît de deprofesionalizată e probabil trupa la ora asta se va vedea în curînd. Dar să revenim la directorul teatrului, regizorul Mircea Marin, cărula, dacă Urmuz l-a trebuit, Urmuz a găsit! E aproape hilar să-l auzi vorbindu-ți în amănunt de proiectele repertoriale pe două stagiuni, de posibila angajare a unor noi oameni în trupă și de completarea corpului tehnic cînd reparațiile la teatrul său, ținînd cont de ritmul reconstrucției postrevoluționare, vor dura cel puțin doi-trei ani. Pînă atunci, cum lumea nu mai crede că Teatrul «Urmuz» există sau că va exista cîndva, ne-a anunțat viitoarea premieră oficială pe 20 februarie, cu «Școala Ludică» de Ioan Groșan, la Teatrul Mic, unde a obținut închirierea sălii pentru acea zi. Ce va fi mai departe cred că nu știe nici el. Oricum, geniul tutelar al lui Urmuz își spune cuvîntul, plîndu-se perfect pe rămășițele organizării noastre științifice, în trecerea lor spre economia de piață. Dacă am face și noi măcar o carte a recordurilor, Teatrul «Urmuz» ar cîștiga probabil detașat la categoria teatrul cu cea mai lungă existență subvenționată, fără să fi jucat măcar un spectacol. Și încă nu (numai) din vina lui!

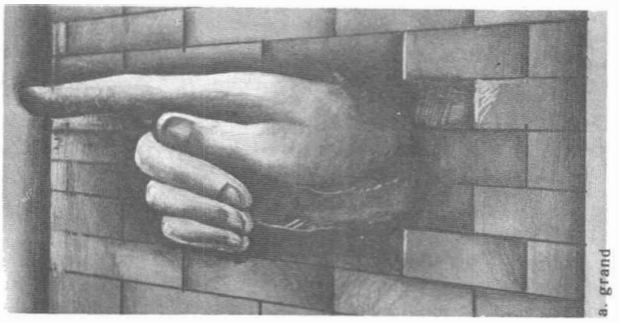
■ V.H.

HENRI WALD

SENSUL ABSURDULUI

«Tot secretul vieții se reduce la atît: ea n-are nici un rost; fiecare din noi găsește însă unul».

Emil Cioran



Înțelepciunea budistă ne cheamă să înțelegem odată pentru totdeauna că lumea aceasta este de neînțeles, lui Einstein i se pare de neînțeles tocmai că lumea aceasta este de înțeles, iar Lucian Blaga socotește că din clipa în care ne dăm seama că lumea aceasta n-are nici un înțeles nu ne mai rămîne altceva de făcut decît să-i dăm un înțeles.

De fapt, ce se înțelege prin «înțeles»! Înțelesul unui lucru este semnificația pe care o produce vorba care îl numește. A înțelege un lucru înseamnă a ști despre ce e vorba. Înțelesul este produsul spiritual al unui mijloc material: sunetele vorbirii. Fiind cel mai puțin material dintre mijloacele pe care omul le poate făuri, vorba este principalul instrument capabil să genereze idei. Cunoașterea lumii este creația activității verbale a oamenilor. Înțelesul, ca reflecție a esențialului din lucruri, este produsul capacității de abstractizare și generalizare a cuvîntului.

Nefiind un lucru, ideea nu este nici individuală, nici spațială și nici sensibilă, ci generală, temporală și inteligibilă. Ideile nu locuiesc undeva. Ele nu se află nici în natură, nici în conștiință și nici chiar în cuvinte. Ele nu pot fi păstrate într-un anumit loc. Ideile există numai în măsura în care sînt produse și reproduse prin rostirea vorbelor. Memoria nu conservă înseși ideile, ci numai vorbele prin care s-au format, s-au dezvoltat și pot fi reproduse. Nici cărțile nu tezaurizează idei, ci doar reprezentarea grafică a vorbelor care le-au produs și care citite le pot reproduce. A citi înseamnă a reconverti vizualul în auditiv, spațiul în timp și materia în spirit. Citim cu urechea, nu cu ochii: litera nu e imagine de privit, ci grafemul unui fonem de ascultat.

Vorbirea transformă însă nu numai percepțiile în înțeles, ci și emoțiile; înțelesul cuprinde nu numai o cunoștință, ci și o evaluare. Orice înțeles are o denotație logică și o conotație senzorial-afectivă. Vorbirea participă atît la formarea noțiunilor, judecăților și raționamentelor, cît și la cristalizarea atitudinilor apreciative.

Înțelesul este, așadar, o creație a omului, singura ființă care a izbutit să vorbească, și, astfel, să rupă tăcerea lumii. Afirmația că «lumea aceasta n-are nici un înțeles» nu înseamnă nicidecum că «lumea aceasta este de neînțeles». Lumea se află «dincoace» de înțeles, dar omul este în stare s-o înțeleagă și s-o aprecieze. Chiar dacă omul nu a fost făcut să înțeleagă lumea și rostul lui în această lume, el poate s-o înțeleagă fie și treptat, prin aproximații din ce în ce mai exacte.

În vreme ce inteligența, prin care necuvîntătoarele se adaptează prompt și adecvat la schimbările mediului, este naturală, intelectul uman este antinatural, deoarece își pune întrebări care depășesc nevoile lui vitale: de ce lumea aceasta există în loc să nu existe, de ce n-are nici început, nici sfîrșit, de ce ne mai naștem dacă trebuie să murim, care e rostul omului... Din punctul de vedere al naturii, gîndirea este un lux, dacă nu chiar o «luxație», adică o scrîntire a firii.

Oricum, la asemenea întrebări nu se poate răspunde cu logica gîndirii noastre zilnice, potrivit căreia un lucru este sau nu este, are un început și un sfîrșit, este efectul unei cauze, este folositor sau vătămător. Cu logica elementară nu putem înțelege decît lucrurile în momentele lor de stabilitate relativă. Numai o logică dialectică ne poate ajuta să înțelegem că lumea este și în mișcare și în repaus, și continuă și discontinuă, și finită și infinită, și evolutivă și involutivă, și spațială și temporală și așa mai departe. Dualitatea lumii nu este accesibilă decît unei gîndiri dialectice, care încearcă să înțeleagă mișcarea lucrurilor, nu lucrurile în mișcare. Gîndirea dialectică se referă la procesul de polarizare a dualității și nu la stabilitatea relativă a dimensiunilor ei polarizate.

Fiind lipsită de orice sens, lumea nu e nici adevărată, nici falsă și nici absurdă. Adevărate, false, sau absurde nu pot fi decît judecățile și acțiunile noastre: adevărate cînd corespund realității, false cînd nu corespund realității și absurde cînd afirmă imposibilul. Absurdul apare cînd vrem să înțelegem dualitatea esențială a lumii cu ajutorul unor judecăți elementare: este absurd să afirmi că lumea este și nu este finită și infinită, dar nu este absurd să afirmi că lumea este finită și infinită. O judecată dialectică nu are două copule contradictorii, ci doar două predicate contradictorii, care afirmă dialectica devenirii. Lumea nu este, pe de o parte, finită, iar, pe de altă parte, infinită, ci o infinitate de lucruri finite care toate participă la infinitatea lumii. Tot așa, lumea nu este spațială, pe de o parte și temporală, pe de altă, ci spațiul durează în timp și timpul se desfășoară în spațiu. Nu din două puncte de vedere opuse lumea este și întîmplare și necesitate, ci din același unghi de vedere, de vreme ce prin întîlnirea întîmplătoare a două sau mai multe necesități începe o nouă necesitate. Spre deosebire de contrarietate, contradicția exclude a treia posibilitate.

Confundînd contradicția dialectică cu cea elementară, Mircea Florian ajungea la concluzia că «nu e posibilă contradicția decît între determinări ce sunt date în același timp, deci în repaus sau imobilitate» (Dialectica, 1947, p. 182). După părerea lui, devenirea nu poate să-și aibă izvorul în contradicție, de vreme ce contradicția este statică. «Concluzia e că negația contradictorie nu există decît fără mișcare sau static și nu duce la nimic altceva decît la totalitatea lucrurilor (A și tot ce nu e A)...» (ibidem). Mai tîrziu, după cum reiese din opera lui postumă, Mircea Florian a înțeles că dualitatea lumii nu constă în cupluri statice, ci în opoziții asimetrice și dinamice, în interiorul cărora o dimensiune este primordială, iar cealaltă este secundă, sau cum scrie el, recesivă. «Accentul cade totdeauna pe finit, care trebuie să aibă primul și chiar ultimul cuvînt. Infinitul este necesar recesiv, ca o cerință a finitului care, cu toată soliditatea sa, își recunoaște insuficiența.

Infinitul este rezerva și linia de retragere a finitului.» (Recesivitatea ca structură a lumii, 1983, p. 208). În aceeași situație se află toate cuplurile dialectice din care e formată dualitatea lumii. «Viața omenească este legată de la naștere de constelația Alternativei. Alternativa este numele destinului nostru și pecetea mărginirii noastre, fatalitatea dialectică care apasă asupra unei conștiințe silite să oscileze între extreme» (Vladimir Jankélévitch, L'Alternative, 1938, p. 1). Din clipa în care omul își va asuma destinul său dialectic, de ființă sortită să trăiască în tensiunea valorilor opuse, și nu va mai încerca să înțeleagă dualitatea lumii cu ajutorul logicii elementare, domeniul absurdului se va restrînge considerabil. Nu lumea este absurdă, ci credința că lumea trebuie să se comporte potrivit cerințelor umane. Lumea nu e nici favorabilă, nici vitregă, ci doar indiferentă față de valorile umane.

Deoarece nu e făcută pentru om, lumea aceasta nu e nici bună, nici rea, dar omul o poate face din ce în ce mai bună. Nu este ușor, deoarece lumea pe care a găsit-o omul cînd a început să vorbească și să gîndească nu este un neant, ci o existență cu proprietăți și relații, cu cauze și efecte, finalitatea organismelor fiind un efect cu o cauzalitate mai com-

plexă, în mişcare şi stabilitate, întîmplătoare şi necesară, continuă şi discontinuă, în evoluţie şi în involuţie, spaţială şi temporală, cantitativă şi calitativă etc. etc. Pentru ca s-o poată umaniza, omul trebuie mai întîi s-o înţeleagă şi să se înţeleagă. Prin înţelegere, omul se supune teoretic lumii pe care vrea s-o supună practic. Vorbirea umană nu scoate lucrurile din neant, ci din anonimat. «Fără cuvîntul oaie, oile pe care le văd nu se confundă, oare, cu aerul în care se scaldă şi cu iarba pe care o pasc!» (Em. Berl, Essais, 1985, p. 592). Este adevărat că în natură nu există asemănări şi deosebiri, deoarece numai oamenii sînt capabili de comparaţie, nici indivizi, specii şi genuri, deoarece numai oamenii sînt în stare de abstractizare şi generalizare, nici mijloace şi scopuri, deoarece numai oamenii au izbutit să inventeze unelte, nici prezent, trecut şi viitor, deoarece numai cuvîntătoarele pot să critice prezentul, să regrete trecutul şi să anticipeze viitorul, nici analiză şi sinteză, deoarece numai oamenii pot să descompună şi să recompună. Fiind anonimă, lumea nu este neant, ci, dimpotrivă, o existenţă în devenire care poate fi înţeleasă şi evaluată. Omul nu este un capriciu absurd al neantului care vrea o clipă să fie, ci singura fiinţă care, inventînd vorbirea, este capabilă să dea un sens lumii în care a apărut. Dumnezeu l-a invitat pe Adam să scoată fiinţele din indistincţia anonimă a existenţei, numindu-le şi dîndu-le, astfel, un sens şi o valoare. Dumnezeu a putut crea lumea din haos sau chiar din nimic, dar omul nu poate decît să modeleze o lume deja existentă. De altfel însuşi Dumnezeu se recomandă, în Biblie, ca fiind «Cel ce este» şi al cărui cuvînt este demiurgic, adică nu se deosebeşte încă nici de faptă şi nici de lucrurile înfăptuite. Zicînd să fie lumină, lumină se făcu. „În limbile semitice vechi, termenul «cunoaştere» nu înseamnă niciodată, ca la noi, o operaţie pur obiectivă a minţii; inima este şi ea amestecată şi implică totdeauna şi complicitate cu obiectul său şi putere asupra lui". (Jean Bottero, Naissance de Dieu, 1986, p. 211) ■

DIALOG

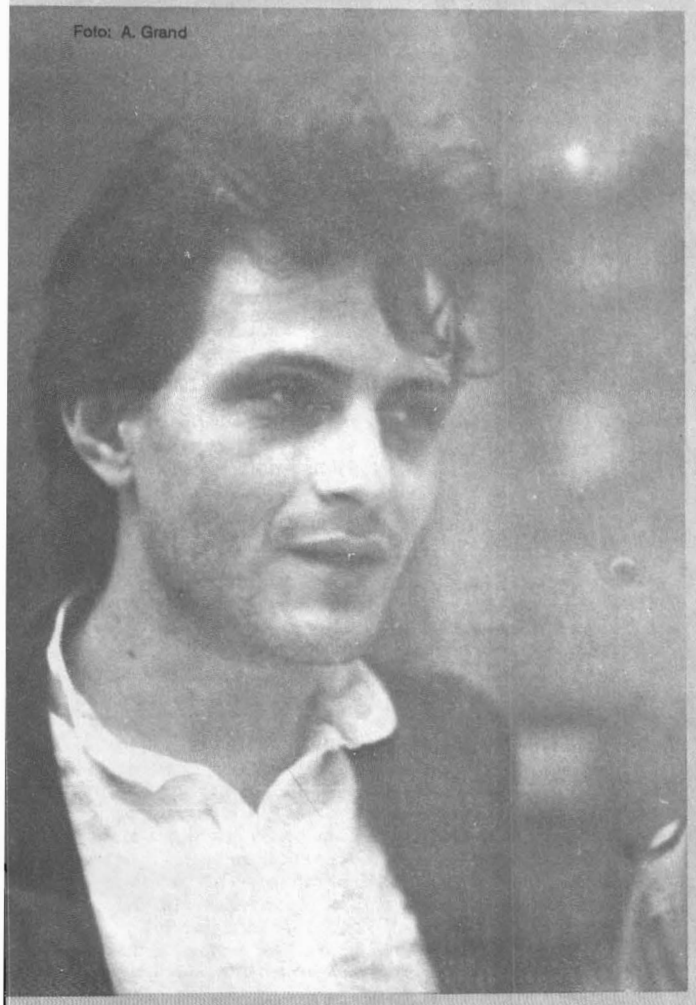


Foto: A. Grand

VICTOR IOAN FRUNZĂ: «Noi sîntem în situaţia de a încerca să facem proiecte de viitor, dar am vrea să funcţionăm după legile vechi».

■ *discuţia cu regizorul VICTOR IOAN FRUNZĂ nu a fost prilejuită de vreo aniversare. Chiar dacă, printr-o simplă reamintire, constat că sînt zece ani de la apariţia sa în teatrul românesc. Începutul discuţiei îi aduce, însă, aminte, de faptul că începuturile sale au coincis cu acelea ale colegilor de promoţie: Dominic Dembinski, Tompa Gabor, Andrei Mihalache. Discuţiile lor din acea perioadă au conturat ideea* **programului regizoral**, *ca vector al activităţii artistice. Cel al lui Victor Ioan Frunză, conceput, cum singur spune, pe un deceniu, a fost atins, cu o singură excepţie:* **Faust**. *Ţi spun de faptul că, în acea vreme dar şi mai apoi, gurile rele afirmau că Frunză e renumit pentru că fiecare spectacol al său dura, ca pregătire, foarte mult. Şi că* **Dragonul**, *realizat la Piatra Neamţ, e un fel de emblemă pe cariera sa regizorală.*

■ **renumele ăsta este o prostie inventată de mult şi, din pă-**

cate, cum se întîmplă cu toate prostiile în teatrul românesc, a rezistat. Toată povestea a început de la un fost inspector în Consiliul Culturii, unul Bibicloiu, care, fiind foarte supărat că nu m-am prezentat unde am fost repartizat, nu a avut de ce să se lege şi a găsit chestia asta, că eu lucrez foarte mult la spectacole. E un lucru care poate fi verificat: nici un spectacol de-al meu nu mi-a luat mai mult de trei luni. Dar nimeni nu e dispus să ia în considerare lucrul acesta. Dacă în legătură cu unele spectacole din Bucureşti care au durat trei ani nimeni nu e dispus să sufle o vorbă, la mine dacă era vorba de întreruperea repetiţiilor din cauza concediilor... Un sîmbure de adevăr este, însă, aici şi anume că niciodată nu am dat premiera dacă spectacolul nu era gata. Din această încăpăţînare a detaliului, probabil că mi s-a tras. În ce priveşte DRAGONUL, în primii patru ani de după, a fost ca un blestem. Dar lîngă DRAGONUL mai pot sta DON JUAN (la Galaţi), APA (la Oradea), TINEREŢE FĂRĂ BĂTRÎNEŢE (la Brăila) — unul dintre cele mai bune pe care le-am făcut. De fapt multe dintre spectacolele mele de după DRAGONUL au depăşit proiectul cu acest spectacol. Care a funcţionat ca un generic în ce mă priveşte. Este încă o dovadă despre cît de greşit se judecă în teatrul românesc. Sîntem obişnuiţi să ne raportăm la un singur nivel de referinţă: dacă un om a făcut un lucru bun omul rămîne bun toată viaţa, pînă iese la pensie. Refuz să cred că am rămas împietrit în stadiul de-atunci. Dar, slavă domnului, pecetea asta a dispărut. Între timp au mai şi murit mulţi dintre cei care au văzut spectacolul... Acesta e un fenomen negativ — judecata de valoare care se aplică precum un timbru, ca o ştampilă. *(— Care e explicaţia?)* **E încremenirea în impresie, lipsa de mobilitate a criticii, a oamenilor de teatru.**

■ *etichetarea o dau, practic, două surse: una este critica teatrală, care are şi şansa să «imortalizeze»* **(— Da, e bine zis, să imortalizeze!)** *prin scris, şi a doua este galeria oamenilor de teatru, deci galerie care uzează mult de zvon, colportaj. — Poţi să-mi dai un exemplu în care colportajul ţi-a fost... nefavorabil?*

■ **în legătură cu ce se întîmpla la Galaţi... Eu consider că perioada mea de la Galaţi a fost cea mai bună, pentru mine, pînă acum. Acolo am creat cîteva spectacole care sînt foarte importante pentru mine. Dar faptul că acolo aveam un mediu advers, s-a repercutat, prin vorbă, asupra spectacolelor mele, astfel încît — o distinsă cronicară, care nu mi-a văzut decît vreo două spectacole, şi nu dintre cele mai importante, se referea la mine în sensul că mi-am recăpătat mîna după perioada de la Galaţi care n-a fost tocmai bună... Era cineva care se luase după ureche.**

■ *dar lucrurile acestea nu cumva te-au şi înverşunat?*

■ **asta întotdeauna! Ambiţia de a înfăptui un program regizoral în aceşti zece ani m-a costat foarte mult, şi nu numai pe mine, ci pe toţi cei care am încercat să facem lucrul ăsta. Altfel, acest program ar fi fost plin de Busuiocene, Everaci, Chitici şi cîte altele.**

■ *din acest punct de vedere, ceea ce s-a întîmplat în teatrul nostru după '89, recuperarea unor regizori din străinătate, a avut un ecou în privinţa propriilor proiecte?*

■ **pentru mine, revenirea acestor regizori a fost revenirea la normalitate şi cred că greşeala în ce priveşte aprecierea spectacolelor lor constă în faptul că aceste spectacole nu au fost considerate ca o revenire la o normalitate. Am avut o stare de bucurie, de plenitudine odată cu revenirea acestor creatori.**

■ *chiar dacă, îi spun regizorului, venirea în ţară a lui Şerban, Mugur, Giurchescu, Ciulei a provocat reacţii diferite? Chiar dacă au fost implicate aici nuanţe naţionaliste şi o anume propagandă menită a face diferenţa între regizorii care au rămas şi au lucrat în ţară şi cei plecaţi? A avut de suferit proiectul său de regizor în aceste condiţii, din cauza acestui fenomen nou?*

■ **nu putem să-l denumim «nou». Revenirea unor oameni care au creat aici şi care se raportează la un trecut al teatrului românesc, totuşi, nu poate fi interpretată ca un... viitor.**

■ *citeodată e reconfortant să stai de vorbă cu un regizor care vorbeşte despre alţi regizori! Cu riscurile de rigoare. Victor Ioan Frunză s-a referit pînă acum la două generaţii net distanţate în timp. Un semn important, propriu generaţiei sale, avea să-l emită în 1989, la 1 decembrie, cînd, la Teatrul Naţional din Cluj, a avut premiera cu* **IAŞII ÎN CARNAVAL,** *spectacol transparent premonitoriu faţă de ceea ce avea să se întîmple peste nu multe zile. Acesteia aveau să-i urmeze două dintre cele mai interesante creaţii ale sale, recunoscute larg de critică şi de public,* **TRANSFER DE PERSONALITATE** *şi* **MARAT-SADE.** *Dumitru Solomon şi Peter Weiss. Ştiu că are obiceiul, cînd lucrează mai mulţi ani într-un teatru, să înceapă cu o piesă de Solomon.* **(— E un caz particular acesta, pe Solomon îl montez din liceu, îmi spune regizorul. — Deci e un caz... patologic!)** *Teatrul Naţional din Cluj e o altă etapă din viaţa sa artistică. Aici a fost numit director în...*

■ **...aprilie '90. (Te rog să menţionezi) Preluarea direcţiei la Naţionalul din Cluj pentru mine a fost mai uşoară, a fost o trecere liniştită, fostul director, Horia Bădescu a plecat la Studioul de radio, n-a fost o contestare a lui.**

■ *dar ce te-a atras spre Naţionalul din Cluj?*

■ **spre Teatrul din Cluj m-a atras Horia Bădescu iar spre direcţie am fost împins. Eu cred în continuare că teatrele trebuie să fie conduse de regizori. Dar asta se întîmpla şi înainte de '89. Numai cine era mămăligă nu reuşea să-şi impună proiectele, deci regizorii conduceau şi atunci din punct de vedere artistic teatrele. Vorbesc de regizorii importanţi care îşi puneau amprenta pe teatrul respectiv. Mă gîndesc la Dembinski şi la Teatrul din Constanţa.**

■ *victor Ioan Frunză îmi povesteşte că acţiunea regizorală, astăzi, este mai dificilă. Contextul de dinainte de '89 — fără ca prin asta să vrea să spună că «înainte era mai bine» — era unul ale cărui linii de forţă şi slăbiciuni le cunoşteau toţi cei din teatru. Puteai să şi pierzi dar să şi cîştigi. În condiţiile de acum se poate vorbi de libertate de expresie, dar şi de o* **nehotărîre** *a oamenilor de teatru.*

■ **ea e firească. Nici un fenomen social de natura celui pe care l-am trăit noi nu generează instantaneu şi opere de artă. Un fenomen nou, care este distructiv în viaţa noastră teatrală şi culturală, este acela al găştilor făcute de oameni de bună calitate intelectuală. Acum ai de-a face cu nişte alcătuiri bizantine, nişte grupuscule de forţă. Înainte oamenii de calitate nu aveau acces la vîrf, acum ei au acces la vîrf şi au tendinţa de agregare în grupuri de influenţă şi care fac, din păcate, şi fără să generalizez, cam tot ce făceau şi cei dinainte. Sînt literaţi, oameni cu carte... Explicaţia stă şi în mediul nostru bizantin.**

■ *discutînd despre condiţia regizorului, a omului de teatru înainte, Victor Ioan Frunză îmi spune că, dacă e adevărat că există şi un anume gen de complicitate cu factorul de putere, astăzi, din păcate, complicitatea este cu puternicii de o clipă, fapt care riscă să împingă fenomenul teatral spre o zonă periferică. Din perspectiva acestei diferenţe de context, îl rog să facă o evaluare a direcţiunii sale la Naţionalul din Cluj. Căci, la vremea cînd va apărea acest interviu, Victor Ioan Frunză nu va mai fi directorul Naţionalului clujean: e rezultatul unor multiple eforturi, depuse de factori de decizie din Ministerul Culturii care, mai ales în perioada cînd regizorul a lucrat două luni la Budapesta* **LIVADA DE VIŞINI,** *au produs imixtiuni majore în viaţa teatrului. Nu întîmplător, fostul director al Direcţiei teatrelor, dl. Mircea Ghiţulescu este astăzi director adjunct artistic al Naţionalului, sprijinit de dl. Ion Vartic, subsecretar de stat la acelaşi minister, ambii fiind din Cluj!*

■ **la Cluj a fost bine, într-o anumită măsură. În sensul că am reuşit să păstrez o bună tradiţie a evenimentului teatral care există acolo. Cred că într-o foarte mare măsură demersul meu teatral a fost alterat de această mentalitate populistă care ne mai guvernează, şi nu mă refer la mentalitatea politică, ci la aceea a oamenilor. Nu poţi să pui pe picioare un proiect teatral atîta vreme cît nu poţi să-ţi impui un punct de vedere asupra capacităţii unor oameni. Eu înţeleg că atunci cînd eşti învestit cu puterea de a conduce un teatru — care ţi se dă pe un termen limitat, bineînţeles — ţi se permite şi posibilitatea de a aprecia calitatea unor oameni. Ori nu se poate conduce un teatru fără un cadru instituţionalizat, legal, pentru a face lucrul acesta. Noi sîntem, acum, în situaţia de a încerca să facem proiecte de viitor, dar am vrea să funcţionăm după legile vechi.**

■ *e-adevărat că ai fost primul director care a încercat să impună contractul de muncă determinat pentru actor?*

■ **n-am reuşit decît în foarte mică măsură, pentru că a în-**

tervenit această mentalitate populistă — este prezentă în toată țara —, pentru că un om care are o diplomă de actor, regizor sau scenograf se consideră ca atare pentru toată viața. *(— Crezi că ar fi posibilă impunerea acestui tip de contract determinat?)* **Ar fi posibil și acum, cu o bună autoritate. Oricine ar putea face lucrul ăsta dacă este învestit cu această autoritate. Dar să ne luăm raspunderea pentru această învestire și pe urmă să-l lăsăm să-și facă treaba.** *(— Dar, în acest caz, cînd unii ar rămîne fără posturi, nu trebuie să ne gîndim și la protecția lor socială?)* **Protecția socială este pentru cel care rămîn pe-afară în situații de criză, în situații obiective, eu nu văd de ce trebuie acordată protecție socială unui om care este incapabil să-și facă munca. El nu trebuie să facă ceea ce nu este în stare să facă.** *(— Da, dar el a primit o diplomă odată...)* **El a primit o diplomă de actor de la niște oameni incompetenți.** *(— Da, dar el a trăit douăzeci de ani din cauza acestei diplome!)* **Și atunci ce să facem, să așteptăm pînă moare! Eu sînt convins că și acum se dau diplome unor oameni care nu sînt în stare să-și facă munca nici de regizori, nici de scenografi, nici de actori. Și ce să facem, să purtăm mereu stigmatul ăsta, că cineva i-a pus ștampila că e actor!! Cine poate să spună despre un om pe care îl are în supraveghere și în instrucție timp de patru ani de zile că acela va fi artist, cine poate să-și ia această răspundere!**

■ *(ți-ai pus întrebarea asta și cînd ai fost în comisia de admitere la Cluj, la Secția de teatru?)* **Întrebarea mi-am pus-o cînd am fost în comisia de admitere de la Institutul din Tîrgu Mureș, căci la Cluj eu nu am fost decît prima mînă, celelalte mîini au fost altii.**

— Deci n-ai funcționat în comisie pînă la sfîrșit?

■ **nu.** *(— dar dl. Liviu Petrescu, decanul, mi-a spus că această comisie a funcționat în componența inițială pînă la sfîrșit!)* **nu, nu este adevărat.**

■ *de altfel, în legătură cu evoluțiile de la Naționalul clujean, din ultima parte a anului trecut, în mediile teatrale începuseră să apară semne ale unui* **context** *defavorabil regizorului-director. A avut loc chiar și o ședință cu colectivul teatrului, ordonată de dl. Ion Vartic, ale cărui vizite frecvente în instituție nu fuseseră fără urmări.*

■ **acest context a fost generat de către cei din conducerea Direcției teatrelor din Minister, și a fost generat pe fondul unei situații în care eu încercam să instaurez o normă sănătoasă de retribuire și de funcționare. Cînd am blocat salariile unor oameni care de ani de zile nu urcaseră pe scenă, a venit această acțiune de influență din partea Ministerului care îți dai seama ce-a provocat. A fost o acțiune în buna tradiție a... persuaslunil** *(— Orientale!)*, **da, și în sensul «ariel calomniei».**

■ *îl întreb pe Victor Ioan Frunză despre cît de mult mai rezistă acum ideea de program regizoral și ce înseamnă asta în cazul său.*

■ **ceea ce știu e ce urmează să montez. Vreau să fac un Beaumarchais în două părți — BĂRBIERUL DIN SEVILLA și NUNTA LUI FIGARO, apoi un spectacol după O MIE ȘI UNA DE NOPȚI. O creație regizorală nu se constituie numai printr-un spectacol ca atare, ci și prin sensul mare pe care îl dă alăturarea mai multor spectacole. O judecată de valoare asupra unui regizor, atunci cînd e făcută de specialiști, trebuie făcută nu numai pe spectacol, ci și pe vectorul mare de sens pe care îl dă creația lui, însumînd mai multe spectacole, dar și un program. Pentru că montările făcute la întîmplare — genul: «Uite, am găsit o piesă, n-ai vrea s-o faci!» —, sînt inevitabile, dar nu pot să dea valoare unei creații regizorale.**

■ *crezi că modul actual al relațiilor dintre instituția teatrală și regizor favorizează genul tău de program regizoral? Căci, după cum știi, se practică foarte mult comanda.*

■ **depinde de comandă! În general, după mine, direcția unui teatru ar trebui să dea comenzile pe sens, nu pe titlu. Cred că e mai interesant așa. Asta nu exclude, desigur, niște puncte fixe. Ca să fim cinstiți, cam așa s-a lucrat și înainte. La Piatra Neamț, de pildă, eu le-am propus** REGELE GOL **de Șvarț, dar ei, explicîndu-mi, mi-au propus** DRAGONUL. **Și am acceptat. Asta nu mi-a modificat, însă, programul regizoral.**

■ *vorbim despre formele instituționalizate în teatru, despre posibilitatea ca el, ca regizor, să lucreze într-un teatru care, ca Teatrul Inoportun, de pildă, nu este echivalent cu vreuna dintre formele organizatorice existente. Victor Ioan Frunză afirmă că apariția unor astfel de noi forme de organizare este benefică, dar important i se pare că trebuie și în aceste cazuri să existe un cadru, dincolo de entuziasme și voluntariat, un cadru instituționalizat, o structură.*

■ **după mine, noi trebuie să ne gîndim atunci cînd înființăm un teatru să avem o bătale foarte lungă. Ca să creăm o tradiție — și pentru noi, pentru mișcarea teatrală din România, asta e foarte important acum — ca să creăm, deci,** O NOUĂ TRADIȚIE **(pentru că am intrat într-o lume nouă, de asta și folosesc acest paradox), trebuie să ai o structură foarte stabilă, care să facă posibilă viața teatrală. Îți dau un exemplu care poate să-mi atragă foarte multe comentarii. La Teatrul Național din București a fost posibil acel spectacol extraordinar cu TRILOGIA ANTICĂ al lui Șerban, urmat de alte cîteva spectacole foarte bune sau bune, făcute tot de Șerban. Ce-a urmat după aceea! AVRAM IANCU, PATRIHOȚII, CRUCIADA COPIILOR și această surpriză «extraordinară» cu Ioan Ieremia care nu știu cum poate să rimeze într-o direcțiune a lui Șerban. Asta arată că nu există o structură stabilă. Vectorul acesteia apare din agregarea programului instituției cu programele regizorilor care vor lucra acolo.**

Eu cred că există valori care nu sînt legate de cursul evenimentelor. Sîntem acum într-o perioadă *(— De tranziție?)*, **da, de tranziție, de ceva care, vorba lui Goethe, arată a fi un lucru dar, de fapt, este nimic. Repet, nu cred că felul în care facem teatru este legat direct de mișcarea străzii, ar fi trist. După cum, să știi, eu mă disociez aici de cei care leagă în totalitate mișcarea teatrală românească de o anumită formă de teatru politic, aluziv. Teatrul românesc nu a fost, tot, așa. Forma de rezistență a unei regizoare precum Cătălina Buzoianu a fost faptul că reușea să facă spectacole extraordinare. Înflorirea limbajului teatral la noi nu este neapărat legată de faptul că se adopta un limbaj esopic. Asta, fără îndoială, că a fost, dar nu a constituit în totalitate pecetea teatrului românesc. Îmbrăcarea în teatrul nostru a unei haine metaforice s-a datorat și faptului că există un mod de comportament meditativ care este specific nației. Revenind la discuție, sigur că programul regizoral suferă niște modificări. Mă gîndesc la ceva ce se întîmplă acum, la o reluare a experimentului teatral, lucru care a fost abandonat** *(— Sau discreditat?)*. **Mă gîndeam, în timp ce lucram la Budapesta, că ar trebui să fac un spectacol care să iasă din nou din cutia italiană, din spațiul acesta consacrat. Noi am mai făcut asta. S-a făcut și acum vreo douăzeci de ani. Simt nevoia să ne întoarcem în acest laborator al experimentului, căci s-a produs o clasicizare a formei.**

■ *imperfecțiunile de existență ale instituțiilor teatrale nu exclud seriozitatea lucrului bine făcut. Regizorul Victor Ioan Frunză crede că nu problema subvenției (care, a fost, totuși, acordată teatrelor) este singura esențială. Ar mai fi vorba și de ducerea la bun sfîrșit a proiectelor serioase. Care este părerea sa despre critica teatrală în acest moment, și din perspectiva discuției noastre?*

■ **înainte de '89 critica de teatru funcționa foarte bine, dar prin anumiți reprezentanți ai ei. N-aș vrea să ne lăudăm între noi. Ceea ce se întîmplă acum e lipsa acută de critică. Atunci aveam un dialog, era o legătură între critic și regizor. În timp ce acum unii regizori, scenografi sau actori încearcă să se adapteze acestor vremuri tulburi (care poate vor deveni timpuri noi), critica teatrală nu face acest efort. Eu am întîlnit și acum genul acesta de contabilizare cu care se înlocuiește cronica teatrală. Critica nu mai are aceeași portanță, și-a pierdut suflul. Și spun lucrul acesta cu durere. În Ungaria, de pildă, nu există o critică de teatru, sau dacă e, ea stă bine ascunsă, am avut un sentiment de absență a dialogului cu critica tocmai pentru că provin dintr-o mișcare teatrală unde acest dialog este o obișnuință.**

■ *critica a întîmpinat foarte bine ultima premieră a lui Victor Ioan Frunză de la Cluj:* **MARAT-SADE** *de Peter Weiss. Nu și Juriul Festivalului național. Convingerea mea e că programul său regizoral va mai oferi valori scenice. Victor Ioan Frunză este dintre acei regizori aflați într-un moment important pentru relansarea teatrului nostru în direcția performanței artistice.*

Interviu realizat de
MARIAN POPESCU
Ianuarie, 1991

CRONICA

UN SPECTACOL AVERTIZATOR

VRĂJITOARELE DIN SALEM de Arthur Miller. În românește de Mihnea Gheorghiu ♦ TEATRUL NAȚIONAL BUCUREȘTI ● Data premierei: 13 decembrie 1991 ● Regia: Felix Alexa ● Scenografia: Irina Solomon, Dragoș Buhagiar ● Distribuția: Constantin Dinulescu (Pastorul Parris), Andreea Vînătoru (Betty Parris), Adela Mărculescu (Tituba), Tatiana Constantin (Abigail Williams), Beatrice Bleonț (Susanna Walcott), Ioana Bulcă (Ann Putnam), Matei Gheorghiu (Thomas Putnam), Cristina Buburuz (Mercy Lewis), Ana Ciontea (Mary Warren), Costel Constantin (John Proctor), Irina Răchiteanu (Rebecca Nurse), Valentin Uritescu (Giles Corey), Claudiu Bleonț (Pastorul John Hale), Olga Delia Mateescu (Elizabeth Proctor), George Oancea (Francis Nurse), Andrei Finți (Ezekiel Cheever), Ovidiu Moldovan (Paznicul Herrick), Alexandru Georgescu (Judecătorul Hathorne), Damian Crîșmaru (Viceguvernatorul Danforth), Simina Sîminie (Vocea Marthei Corey).

Surprinzător de puține teatre și de puțini regizori au înțeles, după decembrie '89, că publicul românesc poate fi recîștigat mai ales prin acele spectacole care se adresează actualei lui stări de spirit. O stare de spirit ea însăși greu de definit, obligată la scepticism tocmai pentru că include multă dezamăgire, dar doritoare de adevăr, de radiografii lucide a ceea ce-a fost, este sau s-ar mai putea întîmpla. Că pericolul poate veni, în egală măsură, de la extrema stîngă sau de la cea dreaptă, o demonstrează chiar alegerea pieselor, scrise cîndva de autorii lor de pe evidente și recunoscute poziții de stînga, dar «potrivindu-se» la fel de bine și invers, pentru denunțarea crimelor comunismului și a pericolului virtual reprezentat de recrudescența acestuia, ca și de cea a extremei drepte. **Au pus cătușe florilor** de Arrabal devenea, în regia lui Alexander Hausvater, la Teatrul «Odeon», un spectacol împotriva totalitarismului de orice fel și de orice culoare, iar **Vrăjitoarele din Salem** de Arthur Miller, în regia lui Felix Alexa, la Teatrul Național, devine acum — am zice, aproape firesc — un spectacol cu certe valențe avertizatoare, pericolul «vînătorii de vrăjitoare» fiind unul real și încă venind de la ambele extreme. Să nu uităm că, dacă unele publicații nu pregetă să vadă «vrăjitoarele» în toți foștii membri ai partidului comunist, sînt destule alte cazuri care vor să ne convingă că unguroii, țiganii sau evreii sînt de fapt cele mai periculoase «vrăjitoare».

În aceste condiții, unul dintre meritele importante ale spectacolului semnat de Felix Alexa este tocmai acela de a fi pus în scenă chiar piesa lui Arthur Miller, nu o «actualizare» forțată a ei, care să încline balanța posibilelor accente regizorale de

foto: a. rosenthal

Tatiana Constantin și Costel Constantin

o parte sau de cealaltă. Nu știu dacă intuiția sau surprinzătoarea-i maturitate artistică e cea care-l ajută să meargă astfel drept la țintă. Căci pericolul constă de fapt în generalizările fără temei, în isteria colectivă care poate să-ți întunece mintea, în transformarea țințarului în armăsar, cu care, la noi, s-a învrednicit în ultima vreme chiar parlamentul. Iar adevărații vinovați nu sînt alții decît instigatorii și vînătorii de vrăjitoare, dispunînd adesea nu numai de o argumentație sofisticată, ci și de un bine fabricat material «probatoriu», erijîndu-se în apărători ai individului și ai comunității, dar acționînd în numele dogmei și al **statu-quo**-ului de care aceasta are nevoie.

Între sesizantele intenții ale spectacolului și calitatea artistică a transpunerii lor scenice intervin însă cîteva «bruiaje», cel mai supărător constînd în cantitatea de strigăte și răcnete prin care se încearcă uneori nu compensarea tensiunii (căci aceasta există), ci pur și simplu salvarea situației în care se găsesc vocile obosite, fanate, suprasolicitate și grav afectate ale multor actori ai acestui teatru. Alte bruiaje țin de registrul impropriu în care se încăpățînează să evolueze unii actori, Adela Mărculescu reușind, de pildă, să facă din rolul Tituba o apariție absolut (involuntar) ilară. Prea îndelung și savant clamoroase sînt și lamentările lui Constantin Dinulescu în pastorul Parris, amintind de un stil de joc revolut, în care (re)cade pînă la urmă și Damian Crișmaru (în importantul personaj al vice-guvernatorului Danforth), nerezistînd — spre final — tentației de a-și asculta propria-i voce, în virtuozitatea volutelor sale retorice. (Și asta, după ce evoluase «strîns» și convingător pe o bună parte din întinderea rolului!) În contrast, printr-o perfectă stăpînire de sine (care e și a mijloacelor artistice de care dispune) se va detașa Irina Răchițeanu în rolul Rebeccăi Nurse, oferind — fără urmă de ostentație — impresionanta lecție de actorie a simplității și reținerii afective. Tot pe linia simplității, a refuzului efectelor exterioare, e apreciabil de astă dată jocul Olgăi Delia Mateescu în Elisabeth Proctor. Nu e lipsit de interes nici jocul lui Costel Constantin în John Proctor, actorul avînd suficiente date pentru convingătoarea configurare a personajului său, date pe care le folosește însă în chip prisoselnic, riscînd ca înălțimea vocii s-o ia înaintea profunzimii sentimentelor. O evoluție impresionantă ne oferă din nou Claudiu Bleonț în pastorul John Hale, laconismul expresiei avînd permanent acoperirea tensionării lăuntrice, a stării de gîndire fervență care animă prezența eroului său în scenă. E printre puținii care, jucîndu-și personajul, nu uită supratema spectacolului. Destul de palidă față de propriile posibilități, Tatiana Constantin e doar firavă în Abigail Williams, lipsindu-și personajul de justificarea pasionalității sale. În Mary Warren, talentul Anei Ciontea nu are de luptat cu datele personajului, ci doar cu propria-i voce, care ar necesita, poate, o îngrijire specială. Stridențele cele mai supărătoare îi aparțin însă lui Alexandru Georgescu, în răcnitul judecător Hathorne. Credibil, în ciuda unor vădite exagerațiuni, e încă Valentin Uritescu (Giles Corey).

Mai ales prin scenografie (Irina Solomon și Dragoș Buhagiar), spectacolul capătă un soi de (voită) monumentalitate, «de operă», pe cît de neașteptată pe atît de impresionantă, poate, pentru acele puține categorii de public care se vor fi gîndind doar la ce le-a fost dat să pățească bieților oameni din Salem. Prin atenta și rafinata filtrare a luminii, ca și prin compoziția unor cadre, același spectacol acordă însă o mare atenție valorilor sale plastice, uneori prea elaborate, dar de o frumusețe intrinsecă de netăgăduit. Cultivate programatic, ele atestă o siguranță a regizorului, rar întîlnită la vîrsta lui; ca și cum, propunîndu-ne nu altundeva decît pe scena Naționalului un spectacol de factură clasică (prin toate aparențele sale), ar ști el de fapt mai bine ce are de făcut și de ce o face. Să nu fi observat, totuși, că uneori se alunecă într-o retorică goală și grandilocventă? Să fi crezut că dogma are întotdeauna nevoie de ea? Cîtă vreme spectacolul ne permite să ne punem și astfel de întrebări (pe lîngă cele legate de propria noastră soartă, de ce ne mai așteaptă în acest vast teren de vînătoare al României de azi), înseamnă că nu e chiar inutil să-l vedem. Și asta, cu toate neîmplinirile, contradicțiile și chiar ciudățeniile sale, semnate însă, distinct și descifrabil, Felix Alexa.

■ *VICTOR PARHON*

Anda Chirpelean şi Anton Tauf

DOI PE UN ...BALANSOAR

LECŢIA de Eugen Ionescu. Traducere: Elena Vianu ● TEATRUL NAŢIONAL CLUJ, sala Studio ● Data premierei: 30 noiembrie 1991 ● Regia: Mihai Măniuţiu ● Scenografia: Mihai Ciupe ● Distribuţia: Anton Tauf (Profesorul), Anda Chirpelean (Eleva), Viorica Mischilea (Servitoarea).

ADUNAREA FEMEILOR de Aristofan. În româneşte de Alexandru Miran ● TEATRUL NAŢIONAL CLUJ ● Data premierei: 17 decembrie 1991 ● Regia: Mihai Măniuţiu ● Decoruri: Adriana Grand ● Costume: Angela Popescu ● Muzica: Marius Popp ● Coregrafia: Malou Iosif ● Creaţie măşti: Dorin Loghin, Maria Moldovan ● Distribuţia: Anda Chirpelean (Praxagora), Vasilica Stamatin (Fata), Ligia Moga (Prima bătrînă), Viorica Mischilea, Melania Urşu (A doua bătrînă), Anton Tauf (A treia bătrînă), Maria Munteanu, Mariana Popovici (Femeia crainic), Bucur Stan (Blepyros), Marius Bodochi (Vecinul), Dorin Andone (Tînărul), Gelu Bogdan Ivaşcu (Chremes), Corul: Lucia Wanda Toma, Miriam Cuibus, Maria Seleş, Ileana Negru, Maria Molnar, Mihaela Maxim, Corina Păştean, Livia Guna, Carmen Stan, Carmen Gabriela Opriş, Gabriela Serdean, Crina Ţiră, Corina Ţiră, Cristina Boboc, Olah Enikö, Oancea Codruţa şi distribuţia. Orchestra: Grigore Pop, Liviu Moga, Nagy Ştefan, Mânzat Alexandru, Nicolae Coman, Maria Florescu, Radu Şeu.

Revenit, după o «pauză» bucureşteană — cînd a pus în scenă la «Bulandra» **Afară în faţa uşii** —, la Teatrul Naţional din Cluj, regizorul Mihai Măniuţiu realizează aici două noi producţii, una pe scena mare, o alta la Studio. **Lecţia** de Eugen Ionescu demarează dintr-un discurs ideatic articulat pe tema comunismului. Spectacolul impune progresiv semnele scenice ale acestui discurs care speculează datele situaţiei dramatice originare în sensul... lecţiei regizorale. Spaţiul teatral construit de scenograful Mihai Ciupe: o cameră al cărei cel mai lung perete este proaspăt zugrăvit în alb. Două scaune roşii, o masă simplă, roşie, acoperită cu un material negru, în dreapta, un patefon, iar mai în fund, o ladă neagră. Atunci cînd Servitoarea (Viorica Mischilea), îmbrăcată într-un fel de tunică de culoare kaki, intră în scenă, atmosfera locului începe să aibă un sens: Profesorul, cu o ţinută sărăcăcioasă, pare supravegheat în continuu de această femeie care, din cînd în cînd, se aşază în faţa unei oglinzi pentru a exersa autoadmiraţia, mîngîindu-se cu gesturi precise, lente.

«Lecţia» începe odată cu sosirea Elevei. Profesorul procedează la examinarea ei şi, pe replica: «Să ne pregătim pentru viitor», scoate un steguleţ roşu cu secera şi ciocanul. Adunarea şi scăderea, primele operaţii în aritmetică sînt prilej de recompensare, Eleva primind de la Profesor decoraţii pentru răspunsurile corecte. Socotelile sînt lăcute pe peretele din spate, cel văruit în alb. Profesorul adună şi scade folosind o ştampilă cu secera şi ciocanul sau cu steaua roşie. Tonul Profesorului, interpretat de Anton Tauf, devine tot mai apăsat, fluenţa replicilor este contorsionată, actorul dînd o idee remarcabilă despre malformările umanului impuse de doctrina totalitarismului. Vivacitatea Elevei — expusă de Anda Chirpelean — urmează un proces inexorabil de atrofiere, deznodămîntul «lecţiei» fiind cel pe care îl cunosc societăţile civile din «lagărul» comunist. De altfel, Profesorul scrie cu roşu, evident, cuvîntul în rusă şi, probabil, chineză, iar cînd va fi vorba de predarea limbilor... neo-spaniole desenează tot cu roşu un A enorm, component al unor nume binecunoscute: Marx, Castro, Stalin, Mao. Predarea cuvîntului «frunte» porneşte, ironic şi didactic («fruntea lui înaltă»!), de la desenarea capului lui Lenin. Un gest final al Profesorului, montarea în tavan a unui bec (mai e nevoie, oare, să spun că e tot roşu?), este sfîrşitul. Al unei vieţi, căci Eleva va fi ucisă precis, după ritualul perfecţionat de totalitarism, scena fiind pregătită pentru următoarea elevă.

Punerea în scenă poate avea sensul unui exorcism. Regizorul Mihai Măniuţiu analizează textul cu precizie şi îi impune acest sens, didactic prin expresiile scenice, al unui mecanism opresiv care atrofiază umanul din toate punctele de vedere. Demonstraţia sa, căci senzaţia mea este că avem de-a face mai degrabă cu o demonstraţie, nu are cusur chiar dacă devine apăsătoare prin acumularea, într-un loc de joc strîmt, a prea multelor semne exterioare, şi toate roşii!, caracteristice lumii comuniste.

*

O populaţie feminină majoritară domină scena mare a Teatrului Naţional din Cluj în spectacolul **Adunarea femeilor**, realizat ca musical în versiunea aceluiaşi regizor. Mi-e teamă că Mihai Măniuţiu s-a grăbit. Condiţia tehnică a spectacolului e în suferinţă. «Adunarea» în scenă a «femeilor» nu atinge sincronizarea presupusă de coregrafia musicalului — şi nu vorbesc acum despre... estetica sau farmecul gambelorl —, iar înregistrările muzicale (creaţiile fiind ale lui Marius Popp) vădesc lipsa de finete a aparaturii (microfoane etc.). Muzica oferă cîteva motive care mi s-au părut monotone. Dacă decorurile Adrianei Grand nu pot fi menţionate pentru că... nu există (o explicaţie ar presupune că proiectul scenografic iniţial a suferit modificări radicale), în schimb costumele Angelei Popescu atrag inevitabil atenţia asupra calităţilor fizice ale interpretelor. Iar dacă regizorul a intenţionat stimularea diversificării gustului public, se poate spune că a reuşit. Mi-ar fi plăcut ca miza importantă pe care o presupune un asemenea musical să fi avut acoperire nu numai în comicul unor scene (cu Anda Chirpelean, Vasilica Stamatin sau cu Marius Bodochi şi Bucur Stan ori Dorin Andone), dar şi prin condiţia tehnic-artistică a punerii în scenă.

■ *M. POPESCU*

EAST SIDE STORY

FORMA MESEI de David Edgar. Traducere: Catrinel Pleşu ● TEATRUL «BULANDRA» ● Data premierei: 27 decembrie 1991 ● Regia: Ion Caramitru ● Scenografia: Dan Jitianu ● Muzica: Mihnea Brumariu ● Distribuţia: Claudiu Stănescu (Pavel Prus), Valeria Ogăşanu (Monica Freie), Cornel Scripcaru (Petr Vladislav), Virgil Ogăşanu (Josef Lutz), Victor Rebengiuc (Michal Kaplan), Ion Cocieru (Jan Milev), Gina Patrichi (Vera Rousova), Mihai Cafriţa (Jan Matkovic), Mihai Constantin (Andrei Zietek), Maria Eremia (Victoria Brodskaya), Petre Gheorghiu (Victor Spassov).

Explozivul, pateticul an 1989 «în Estul îndepărtat» a furnizat material, aşa cum era de aşteptat, pentru un număr impresionant de cărţi apărute, cele mai multe, în Vestul (în sfîrşit) apropiat. Volume de reportaj, de eseuri, analize politice, interviuri, confesiuni, dezvăluiri privitoare la un trecut mai mult sau mai puţin recent, prognoze privind un viitor mai mult sau mai puţin limpede. A apărut, începe să existe şi o literatură dramatică dedicată acestui moment unic de istorie trăită cu sufletul la gură de întreaga Europă. De lumea întreagă.

Prima piesă de care am avut noi ştiinţă, **Pădurea nebună** de Caryl Churchill, se referea chiar la România, fiind scrisă şi pusă în scenă cu o operativitate năucitoare (dincolo de promptitudine, admiraţia noastră a fost mai temperată, dar asta e o altă chestiune). Tot un important dramaturg britanic, David Edgar, este autorul piesei **Forma mesei (The Shape of the Table),** text scris în 1990 şi reprezentat în acelaşi an la Londra, asupra căruia s-a oprit atenţia Teatrului «Bulandra», a directorului (şi a regizorului, în cazul de faţă) Ion Caramitru.

Forma mesei se referă la revoluţia anticomunistă din estul Europei, la copleşitorul seism politic, social, uman declanşat aici în 1989, fără a se fixa, însă, la datele concrete ale unui loc anume. Mai apropiată, poate, de imaginea pe care evenimentele au avut-o în Cehoslovacia, revoluţia figurată în piesa lui Edgar reuneşte trăsături ale tuturor revoluţiilor, urmează mai curînd firul problematic decît firul întîmplărilor. **Forma mesei** nu informează, nu acesta este rostul literaturii: nu despre Ceauşescu sau Stalin este vorba, nu Havel interesează, nu Gorbaciov este descris, cu toate că oricare dintre ei poate fi identificat, într-o măsură sau alta, în personajele piesei, în subtextul (ori chiar în textul) ei. Se vorbeşte despre vinovăţie şi inocenţă (fără ca «rolurile» să fie rigid delimitate), despre socialismul-ideal şi socialismul-crimă, despre minciună şi adevăr, despre manipulare şi duplicitate, despre romantismul politic şi cinismul politicii. Într-un fel, piesa e un moment al adevărului: sînt formulate, în sfîrşit, întrebările pe care lumea — lumea liberă! — avea obligaţia morală să şi le fi pus de multă vreme, întrebări ale căror răspunsuri lumea ne-liberă le ştia de mult; nu le-a dat ci le-a trăit (le-a şi murit), le-a suportat, cărora pînă la urmă le-a şi supravieţuit. E foarte interesant textul lui David Edgar; e foarte interesant dar, sincer vorbind, nu este o piesă de teatru. Şi vrem să spunem prin această afirmaţie că spectacolul (un posibil spectacol) nu se lasă lesne descifrat în structura, în ritmurile interioare, în suflul şi în carnea scrierii.

Handicapul apare evident (şi nedepăşit) în montarea semnată la Teatrul «Bulandra» de Ion Caramitru. Încercările de vizualizare a textului (proiecţii de imagini-document) rămîn exterioare, simple ilustraţii la un text **rostit,** nu articulat scenic. E surprinzător, dar spectacolul lasă senzaţia unei priviri politicos-obiective din care implicarea (nu numai, dar şi) afectivă lipseşte. Nu e autocenzurată, nu e depăşită, nu e înfrîntă ci, pur şi simplu, absentă. Istorisite în acest fel, lucrurile par mai curînd ciudate decît grave; reprobabile, desigur, dar nu dramatice. East Side Story...

Şi, totuşi, lipseşte probabil foarte puţin pentru ca literatura, ideile să prindă viaţă, pentru ca sîngele să înceapă a circula prin ţesuturi. Lipseşte, probabil, foarte puţin, pentru că decorul lui Dan Jitianu este expresiv (şi **scenic)** în austeritatea lui, pentru că muzica semnată de Mihnea Brumariu are tensiune dramatică, dar mai ales pentru că, din punct de vedere al interpretării actoriceşti, există cîteva portrete scenice de mare percutanţă. Ne gîndim în primul rînd la Virgil Ogăşanu — admirabil, într-adevăr admirabil în rolul secretarului general al partidului comunist. Personajul ne e cunoscut, tulburător de cunoscut, fără a putea totuşi să identificăm un model anume; sînt gesturi, intonaţii, nuanţe, ticuri de gîndire-comportament-vorbire studiate cu atenţie, figurate cu extremă precizie şi, mai ales, fără a cădea vreo clipă în capcana — greu de ocolit, totuşi — a caricaturii. E o imagine pe deplin onestă, am spune, a unui tip de personaj definitoriu pentru societatea în care am trăit; onestă fiindcă e fără cruţare dar şi fără ranchiună, pentru că judecă înainte de a condamna si doar în acest fel are **dreptul** (nu numai dorinţa, nu numai posibilitatea) de a condamna. Ne gîndim, apoi, la Victor Rebengiuc în rolul comunistului (cu faţă umană? ori semi-umană?) ce încearcă nu să se opună mersului istoriei, ci să negocieze; cu el, cu mersul istoriei. Un tip de personaj de asemenea cunoscut, căruia actorul îi conferă acel amestec inconfundabil de suplete rigidă, falsă (pentru moment înşelătoare, însă) capacitate de înţelegere a timpului, a oamenilor, privire deschis-bonomă sub care se ascunde o duritate terifiantă. Altă «faţă umană» — mai periculoasă, pentru că machiajul e mai «tineresc», mai «în pas cu vremea» — desenează, cu linie fermă, Cornel Scripcaru. «Ca în viaţă» (am pus între ghilimele propria expresie, nu reuşita actriţei) este şi eroina Valeriei Ogăşanu, deşi tentaţia de a schematiza nu e întotdeauna ocolită. Plauzibil, dar destul de monocoro, Claudiu Stănescu; plauzibil şi el, dar îngroşînd excesiv contururile, Ion Cocieru. Roluri mai inconsistente (vina textului) dar scoase cu bine la liman (meritul actorilor) semnează Gina Patrichi, Petre Gheorghiu, Mihai Cafriţa, Mihai Constantin.

■ **CRISTINA DUMITRESCU**

CE FEL DE COLIVIE...

COLIVIA NEBUNELOR (La cage aux folles) de Jean Poiret ● Traducere de Alexandru Dobrescu ● TEATRUL DE COMEDIE ● Data premierei: 23 ianuarie 1992 ● Regia: Valeriu Moisescu ● Decoruri: Puiu Antemir ● Costume: Doina Levinţa ● Coregrafia: Malou Iosif ● Ilustraţia muzicală: Alexandru Moisescu ● Distribuţia: Iurie Darie (Georges), Candid Stoica (Francis), Cornel Vulpe (Albin), Marian Rîlea (Mercédès), Eugen Racoţi (Tabaro), Gheorghe Danilă (Zorba), Mihai Bisericanu (Laurant), Petrică Nicolae (Languedoc), Dumitru Chesa (Domnul Dieulafoi), Iarina Demian (Doamna Dieulafoi), Florentina Mocanu (Muriel Dieulafoi), Gabriela Popescu (Simone), Victor Yila (Iacob), George Lungoci (Salomé).

Pentru a nu exista nici un fel de dubiu în privinţa celebrităţii acestei comedii care a zguduit malurile Senei, Teatrul de Comedie face publicitate titlului, în original, conţinînd evident pe reeditarea succesului. Ce-ar mai pleda, în plus, pentru susţinerea alegerii? Desigur, originalitatea subiectului în spaţiul carpato-dunărean şi pofta de rîs, proverbială, a românului. Ţine şi de foame, şi de frig şi, la o adică, ţine loc şi de cultură. Dar despre ce este vorba în această faimoasă piesă de teatru care a făcut gloria bulevardului parizian prin anii '70? «E o piesă cu pederaşti şi nu despre pederastie», precizează regizorul Valeriu Moisescu în programul spectacolului, ca nu cumva să confundăm problema în sine cu gluma cam groasă a domnului Poiret. De fapt, nici n-ar fi fost posibil, de vreme ce sursa comicului nu e în altă parte decît în comportamentul ridicol al celor ce se ascund travestiţi într-un cabaret care le-a dus vestea pe Coasta de Azur. Rezistenţa organizată a pederaştilor pe terenul încăpător al artei e un spectacol perpetuu al frivolităţii şi o afacere prosperă, bine strunită. Cuplul central, în care s-au recunoscut, zice-se, nişte faimoşi anticari, sau cotetari, ce-i drept nu lipsiţi de umor, e în acelaşi timp cabotin şi euforic. Autorul mai amestecă şi puţină politică, întinzînd de prezenţa unor ipocriţi de rang înalt, şi provoacă un conflict de vederi, cam subţire, dar pretext bun pentru situaţiile vodevileşti ce curg în cascadă. Caruselul încurcăturilor, jocul măştilor antrenează procedee cu efecte burleşti sigure, dar energia comică a scenariului se epuizează repede, iar intenţiile satirice se împotmolesc în recuzita fastidioasă a genului.

Faţă de oboseala pe care o manifestă de la un moment dat scriitura, spectacolul pare neputincios. Capcana truvaiurilor îl prinde deopotrivă, şi ceea ce ne-am fi aşteptat a fi o dezlănţuire de fantezie comică nu e decît exhibiţionism zgomotos şi facil. N-am recunoscut mîna de maestru a subtilului şi rafinatului Valeriu Moisescu decît în cîteva momente, acolo unde gagul, ritmul, rigoarea construcţiei obţin exact efectul scontat. În prea multe altele, reprezentaţia e dezordonată, soluţiile rămînînd la inspiraţia şi pe umerii greu încercaţi ai actorilor. În ceea ce-l priveşte, Cornel Vulpe şi-i dezveleşte cu graţie pentru a o întruchipa pe celebra Zaza Napoli, vedeta capricioasă a cabaretului şi menajului. E irezestibil în efortul de a-şi feminiza gesturile, pînă cînd surpriza dispare şi prea desele travestiuri îşi pierd din farmec. Iurie Darie, vizibil deranjat de ineditul situaţiei, se întîlneşte cu el însuşi doar în scena în care joacă echivocul relaţiei cu fiul. Marian Rîlea, beneficiind de vocaţia gesticii enorme, e poate singurul care şarjează în limitele regulii comice care, pentru prea mulţi, se rezumă la bufonadă. Prin rolul îngrijit realizat, Iarina Demian, cu discreţie şi măsură, contribuie la echilibrarea reprezentaţiei în partea a doua, alături de Dumitru Chesa, care se joacă pe sine fără prea mult chef şi efort. Gabriela Popescu e în plin stil nebun, contribuind la delirul general din finalul comediei, cu travestiuri multiple, la vedere. Cu excepţia lui Petre Nicolae (jucînd, un personaj pierdut de autor pe parcurs — păcat!), întreg ansamblul trupei, din care mai fac parte Mihai Bisericanu (un fiu îngăduitor), Candid Stoica (un funcţionar la locul lui), Gh. Dănilă (un reporter trăsnit), Gh. Racoţi (un confrate neadaptat), Florentina Mocanu (o logodnică mută), anima frenetic garderoba de costume cu adevărat splendide, create de Doina Levinţa, pentru cel mai «tare» număr al cabaretului: colivia cu nebune... Dar ce fel de colivie o fi fost asta? — vorba unei comentatoare, care, într-un articol din programul spectacolului, caută inutil noduri filozofice într-o plasă bună doar de săritul la trambulină. Şi, pentru ca totul să fie ca la Paris, în spectacol e adus şi un interpret de culoare (Victor Yila), care-şi răsfaţă hazliu pectoralii şi pelticia într-o concurenţă neloială cu profesionişti.

■ DOINA PAPP

PREA MULTĂ BIBLIOGRAFIE STRICĂ

DOMNIŞOARA JULIE de August Strindberg. În românește de Valeriu Munteanu ● TEATRUL NAŢIONAL DIN BUCUREŞTI ● Data premierei: 22 ianuarie 1992 ● Regia: Ştefan Iordănescu ● Decoruri şi costume: Krisztina Nagy ● Distribuţia: Maia Morgenstern (Domnişoara Julie), Mircea Rusu (Jean), Cerasela Stan (Kristin).

Fără a lipsi din repertoriile teatrelor noastre, August Strindberg beneficiază totuşi (dacă un beneficiu este acesta) de un tratament special. El face parte dintre autorii de importanţă nu doar incontestabilă, ci şi necontestată către care mai toţi oamenii de teatru năzuiesc, dar pe care puţini se încumetă să-l înscrie totuşi în programul lor. Funcţionează, în ceea ce-l priveşte, un fel de sfială — absentă, bunăoară, în abordarea operei lui Shakespeare, în a cărei transcriere scenică mai toţi regizorii se simt abilitaţi — un fel de sfială, deci, în care intuim, pe lîngă preţuire, şi o nuanţă de neîncredere în propriile mijloace de descifrare a unui univers psihologic seducător, dar atît de complex încît pare (ori chiar este) dificil de investigat. Strindberg rămîne, aşadar, un autor mai curînd venerat decît reprezentat, mai adesea invocat de oamenii de teatru decît adus pe scenă.

O notă bună, deci, încă de la început, Teatrului Naţional pentru a fi înscris în repertoriu **Domnişoara Julie** şi pentru a o fi încredinţat unui tînăr regizor. Tînărul regizor care s-a încumetat a da un chip admiraţiei... teoretice pentru Strindberg este Ştefan Iordănescu, iar echipa de actori e formată, şi ea, din tineri: Maia Morgenstern, Mircea Rusu şi Cerasela Stan. Cutezanţa (a teatrului şi a regizorului) ni s-a părut îndreptăţită, chiar dacă spectacolul e departe de a fi desăvîrşit, chiar dacă imaginea pe care o propune, coerenţa ei e minată de discontinuităţi. E vorba mai ales de tentaţia didacticistă (sau, poate, şcolărească) a regizorului de a nu omite nimic din ceea ce ştie, nici una dintre coordonatele stilistice atribuite de exegeţi operei lui Strindberg, piesei **Domnişoara Julie.** Meritul spectacolului constă însă nu în aerul erudit, nu în efectele pretenţios aglomerate, în «semne», metafore, trimiteri ş.a.m.d., ci în fiorul de emoţie în fluidul de tensiune autentică ce străbate (cînd nu-l împiedică... bibliografia) textura dramei. Mult invocatul amestec de naturalism şi simbolism al creaţiei strindbergiene, statutul de precursor al expresionismului ni se relevă mai pregnant în momentele în care „firele împletiturii" nu ne sînt neapărat indicate. Aburul de uşoară ambiguitate convine poveştii, convine unor personaje mistuite în arsura adevărului pe care îl caută în ele însele şi în ceilalţi. Cînd realismul şi fantasticul coexistă, ele se potenţează reciproc, proiectează lumini şi

foto: a. rosenthal

Maia Morgenstern

umbre închid cercul magic ce leagă deopotrivă eroi ai dramei și asistență. Cercul se rupe însă brutal atunci cînd lucrurile se compartimentează, cînd expresia se complică inutil, îmbîcsind pînă la deformare desenul ideii scenice. E mult, foarte mult steril de înlăturat, dar sub el se află, observabilă dacă privești atent, o cantitate de minereu ce nu trebuie nesocotită.

Pentru Maia Morgenstern, rolul titular din **Domnișoara Julie** este, cum se spune, mănușă. Actrița are toate datele personajului, are și experiența scenică necesară, are talent dovedit nu o dată și totuși... și totuși ceva nu se leagă. Sau mai precis se leagă cînd și cînd, sforile răminînd însă de fiecare dată la vedere. Imaginea conturată nu e falsă, dar e devitalizată, irelevantă. (Ne simțim îndemnali să deschidem aici o paranteză și să mărturisim că ne-am întrebat nu o dată, pe parcursul spectacolului, dacă această actriță extrem de înzestrată nu a jucat prea mult în ultima perioadă, dacă a avut răgazul să se depărteze de un personaj înainte de a se apropia de altul. Transferul s-a făcut poate în grabă, cu sufletul la gură și pericolul, la o mutare în pripă, nu e doar să uiți ceva important la vechiul domiciliu, ci și să te împovărezi cu calabalîc inutil. S-ar putea ca întrebarea noastră să fie nefondată — ce e mai util unui actor decît să joace? —, așa cum s-ar putea ca ea, întrebarea, să-și aibă rostul. E, deci, de luat în seamă ori pur și simplu de ignorat.)

Sigur pe mijloacele sale, controlînd meandrele sufletești ale unui personaj clădit din echivocuri, din linii frînte și jumătăți de drum, Mircea Rusu dă aici dovada unei maturizări profesionale binevenite, ce nu i-a răpit spontaneitatea reacției, conferindu-i, în plus, temeinicie.

Ceraselei Stan îi revine în spectacol o misiune destul de ingrată: aceea de a asigura «spatele frontului». De a interpreta, adică, un personaj mai important în economia dramei decît pare a fi, a cărui personalitate trebuie să se facă simțită, mai mult decît văzută și auzită. O sarcină dificilă, cum spuneam, de care actrița se achită bine, în general. Am spus «în general», pentru că tentația lesne de înțeles de a părăsi fie și pentru un răstimp spatele frontului, de a trece în prima linie se face percepută (mai ales spre final). Sigur, efectul nu e catastrofal, dar nici benefic.

■ CRISTIAN DUMITRA

PROROCIRI NEFASTE LA «CASANDRA»

ROMEO ŞI JULIETA de Shakespeare ● ACADEMIA DE TEATRU ŞI FILM, clasa prof. univ. Olga Tudorache, prof. asociat Adrian Pintea ● Data premierei: 15 ianuarie 1992 ● Regia: Adrian Pintea ● Scenografia: Diana Cupşa ● Muzica: Mircea Octavian ● Distribuţia: Ion Florin Grigoraş, student la Universitatea «Titu Maiorescu» (Prinţul Escalus, Peter, Un spiţer), Ionel Glonţ (Paris), Cristian Iacob (Montague, Romeo), Dragoş Ionescu (Capulet), Silviu Geamănu (Mercuţio), Dan Zamfirescu (Benvolio), Mihai Răducu (Tybalt), Constantin Florescu (Lorenzo), Bianca Brad (Lady Montague), Anca Dinu (Lady Capulet), Cristina Stoica (Julieta), Cristina Buburuz (Doica Julietei).

Cristina Stoica, Cristina Buburuz şi Cristian Iacob

Rostul existenţei unui studiou teatral precum «Casandra» este (sau era, sau părea să fie) cît se poate de limpede: aici e (sau... vezi paranteza dinainte) locul în care studenţii din ultimul an la arta actorului şi regie de teatru se înfăţişează pentru prima dată publicului, urmînd să demonstreze că sînt pregătiţi (sau nu) să apară pe orice altă scenă ca **profesionişti** în toată puterea cuvîntului. De altfel, după cum se ştie, spectacolele de absolvenţă sînt văzute şi de directorii de teatre, în faţa cărora tinerii artişti susţin un prim concurs — decisiv, foarte adesea, pentru soarta viitoarei lor cariere. Este, de aceea, absolut necesar — fapt ce ţine, credem, de domeniul evidenţei, dacă nu al simţului realităţii ori chiar al bunului-simţ — ca în asemenea spectacole studenţii să fie puşi în cea mai bună «lumină», aşa încît să-şi poată convinge auditoriul de talentul său, măcar, de abilitatea lor. Toţi si, mai ales, fiecare în parte. Iar sarcina pedagogică (mai mult, obligaţia morală) de a veghea ca acest lucru să se realizeze îi revine «profesorului de clasă».

De cîtva timp însă, spectacolele «Casandrei» au început să ne lase, (şi) din acest punct de vedere, perplecşi. Producţiile claselor de actorie s-au transformat fie în sumare încropeli semănînd înspăimîntător cu încă neuitatele reprezentaţii din «Cîntarea României», secţiunea teatru de amatori, fie în pretexte folosite de titularul clasei spre a-şi pune în valoare veleităţile regizorale neconsumate (din fericire) altundeva. În actuala stagiune, exemplul ilustrativ pentru primul caz este **Retrospectiv — Comedii celebre.** «Mai rău decît aşa nu se poate!» am exclamat după acel «spectacol». Iată însă că previziunea optimismului din anecdotă s-a adeverit: ba se poate! Dovadă — **Romeo şi Julieta,** concretizare impecabilă a celui de-al doilea caz. Autor — Adrian Pintea, al cărui talent şi a cărui inteligenţă (nu doar scenică) ne interziceau — trebuie spus din capul locului — fie şi numai supoziţia că ar putea «trata» astfel o piesă ce i-a adus lui însuşi consacrarea, cu ani în urmă. Ce a dorit profesorul-regizor cu acest spectacol e greu de spus. Poate că a vrut să distrugă amintirea unei imagini proprii ce va fi devenit, cu timpul, o povară tot mai apăsătoare. Dar, fiindcă nu mai e la modă să te desparţi de trecut rîzînd pur şi simplu (de ce o privire proaspătă asupra tragediei shakespeareene presupunea cu orice preţ «cheia comică» nu ni se pare lesne de argumentat, dar asta-i altceva), s-a hotărît să procedeze la ruptură făcînd băşcălie. Ne cerem scuze pentru termenul total neacademic, dar este singurul potrivit pentru ceea ce se întîmplă vreme de peste trei ore pe scena «Casandrei», prelungită, printr-o pasarelă în formă de L, pînă la jumătatea sălii: o Lady Capulet persuadîndu-şi fiica să se mărite cu Paris (un soi de Frankenstein de operetă) pentru a beneficia ea însăşi de favorurile acestuia, o Julietă semiisterică şi bădărancă, un Romeo-şmecheraş de mahala (chiar dacă veroneză) debitînd celebra suită de oximoronuri prin care dramaturgul defineşte iubirea cu aerul unuia sincer uimit de trăsnăile («avînt de plumb») pe care trebuie să le rostească, un Frate Lorenzo temeinic antrenat în jiujitsu etc., etc. Pînă şi puţinele momente atinse, parcă din greşeală, de o adiere de poezie (cei doi tineri ce continuă să-şi vorbească şi după ce s-au stins) sfîrşesc în deriziune — a cui, nu e prea clar — prin strigături de tipul «Noi de-aicea nu plecăm!». Plus un ras-ştiut înger al dragostei/morţii, plus toţi ucişii care învie fără vreun rost deslușit, plus măşti cu şi fără semnificaţie, plus «cînticele» mai vesele sau mai triste, plus un număr incalculabil de «poante» şi de «goange» pe replică şi pe mişcare... Că asta este «viziunea regizorală» a actorului Adrian Pintea despre **Romeo şi Julieta** ar fi exclusiv treaba domniei-sale. Că ea implică însă unsprezece tineri ce vor absolvi la vară Academia de Teatru şi Film şi că aceştia vor rămîne, poate, în memoria unora dintre noi aşa cum au apărut în respectivul spectacol (subintitulat «studiu», ceea ce parcă înrăutăţeşte situaţia) nu mai e însă acelaşi lucru. Evident, studenţii nu sînt vinovaţi pentru a se fi prezentat în faţa noastră aşa cum au făcut-o (unii, nici pentru a fi intrat în anul I şi ajuns în anul IV...), deci nu le vom comenta «prestaţiile». Ar însemna să-i nedreptăţim, căci, cu excepţia Cristinei Buburuz, talent genuin şi viguros — pe care am reţinut-o încă din **Deşteptarea primăverii** la «Bulandra» şi, apoi, din **Vrăjitoarele din Salem** la Naţional — şi, parţial, a lui Silviu Geamănu, viitorii actori văzuţi acum au o personalitate destul de incertă. Cert e însă faptul că Academia de Teatru şi Film ar trebui să-şi considere cu mai multă seriozitate rolul în ansamblul teatrului românesc, acum şi în viitor. Altminteri, Studioul «Casandra» riscă să împărtăşească soarta «palroanei» sale din antichitate.

■ ALICE GEORGESCU

REPLICI ÎNTR-UN POSIBIL DIALOG

ŞASE PERSONAJE ÎN CĂUTAREA... ● TEATRUL FRANCO-ROMÂN ● Data premierei: 11 ianuarie 1992 ● Concepţie şi realizare: Sophie Loucachevsky ● Scenografia: Lou Goaco ● Distribuţia: Gheorghe Visu (Primul personaj), Simona Măicănescu (Al doilea personaj), Micaela Caracaş (Al treilea personaj) Mihai-Gruia Sandu (Al patrulea personaj), Oana Pellea (Regizorul), Raluca Penu (Actriţa).

Înainte de a fi un proiect ambiţios (şi oarecum năstruşnic) al UNITER, înainte de a deveni fapt împlinit prin eforturile instituţiei amintite dar şi datorită umărului pus de ministerele de externe ale României şi Franţei, de ministerul român al culturii şi AFAA (Association Française d'Action Artistique), înainte de toate acestea Teatrul Franco-Român a fost un impuls, un semn al nevoii noastre de comunicare, de dialog, de deschidere spre lume. Ideea (sau impulsul) a apărut în urma succesului înregistrat, în primăvara lui 1990, de turneul francez **Printemps de la liberté**, din dorinţa firească de a nu lăsa să piară o relaţie profesională şi umană ce se dovedise fructuoasă pe plan artistic pentru ambele «părţi».

Drumul de la dorinţă la materializarea ei nu a fost foarte scurt şi precis nici foarte simplu. Pe 11 ianuarie 1992 gongul inaugural a bătut totuşi (nu prea mai bate gongul în teatre, dar aşa vine vorba), invitînd publicul în sala «Toma Caragiu» a Teatrului «Bulandra» pentru a vedea **Şase personaje în căutarea...**, spectacol conceput şi realizat de Sophie Loucachevsky, cu scenografia lui Lou Goaco, lumini de Yves Bernard şi o distribuţie din care au făcut parte: Gheorghe Visu, Simona Măicănescu, Micaela Caracaş, Mihai-Gruia Sandu, Oana Pellea şi Raluca Penu.

Puţine spectacole se potrivesc cu termenul «experiment» (ataşat cu grăbire, de altfel, oricărui «produs scenic» căznit ori înceţoşat ca înţeles) în măsura în care se potriveşte **Şase personaje...** Şi aceasta pentru mai multe motive. Unul dintre ele ar fi acela că spectacolul s-a născut, şi-a dobîndit nu numai forma dar şi ideile, mesajul, după chipul şi asemănarea celor ce urmau să-l joace. Sau, mai precis, în replică la preocupările lor.

Se cuvine, poate, o explicaţie. Iniţial, textul cu care regizoarea franceză venise pentru a fi pus în scenă era **Judas-Pilate** de Paul Claudel. (Aşa şi începe spectacolul: se repetă, conştiincios dar fără elan, o scenă din piesa amintită.) Artist sensibil, receptiv, ea a constatat însă, curînd, că actorii cu care urma să lucreze se aflau într-un moment special al existenţei lor, străbătuseră o experienţă de viaţă ce nu putea să nu marcheze puternic şi experienţa artistică. În acel moment, Iuda, Pilat, chiar Claudel păreau grozav de depărtaţi. (Aşa şi continuă spectacolul: repetiţia e întreruptă de cîteva personaje, prea pline de propria dramă pentru a urmări o alta, dominate de o efervescenţă explozivă, ce se cere exprimată.) Regizoarea — din spectacol — înţelege că o asemenea acumulare de trăire autentică nu poate fi ignorată, nu trebuie gonită din teatru şi hotărăşte să-i înlesnească dezvoltarea scenică. Regizoarea — viitorului spectacol, deci Sophie Loucachevsky — a renunţat la Claudel şi a compus un scenariu care reconstituie povestea (reală) a acestei colaborări.

Textele utilizate aparţin lui Marx, lui Sartre şi, desigur, lui Claudel. Sînt pagini, gînduri iscate de revoluţiile pe care Franţa le-a parcurs, în timp; sînt observaţii despre mersul istoriei (în care toate evenimentele au loc «prima dată ca tragedie şi a doua oară ca farsă», după spusa lui Marx), despre «bietul om sub vremi» (după spusa, mai dragă nouă, a cronicarului); sînt meditaţii pe marginea socialului, a politicului, a individului şi a colectivităţii.

Spectacolul e astfel gîndit încît valorile pe care le urmărim în mod obişnuit într-o creaţie scenică (şi care, simplu, se cheamă: dramaturgie, regie, scenografie, interpretare actoricească), toate aceste valori sînt trecute, în mod deliberat, în plan secund. Interesează, şi sîntem conduşi într-acolo, autenticitatea dialogului, comunicarea unor experienţe — şi artistice, dar nu numai —, confruntarea de opinii. Nu sîntem întotdeauna de aceeaşi părere. Este firesc să nu fim întotdeauna de aceeaşi părere şi este reconfortant gîndul că o putem şi recunoaşte.

Ar trebui, poate, ca în această cronică (?) să urmeze paragrafele consacrate, după tipic, regiei, scenografiei etc. Spectacolul nu te trimite însă la obişnuitul mod de abordare (iar dacă te face «să vezi idei» cu care să intri la rîndu-ţi în dialog, dacă refuză «actul de bravură» artistică, asta înseamnă, de fapt, un act de bravură). Deci rîndurile de mai sus n-au fost o cronică. Poţi scrie cronică despre o convorbire, despre un schimb de păreri?

Şi ajungem, astfel, la ceea ce ar mai fi de spus, o remarcă subiectivă. Cînd am aflat că se înfiinţează un teatru franco-român m-am bucurat dar, sincer vorbind, nu mi-era foarte clar ce va aduce deosebit faţă de un teatru francez ori de un teatru român. Se va justifica efortul actorilor de a vorbi o altă limbă? De a lucra un spectacol şi de a-l juca, inevitabil, doar de cîteva ori? Eram tentată să reiau o replică dintr-o piesă mai veche a lui Al. Voitin: «nu ştiu ce înseamnă, dar îmi place cum sună!» Acum, după acest debut, cred că ştiu ce poate aduce deosebit un teatru franco-român (şi mă refer, desigur, la public; pentru cei implicaţi direct cîştigul profesional e indiscutabil): posibilitatea de a cunoaşte — sub lupa puternică pe care o reprezintă scena — şi o altă opinie în ceea ce ne priveşte decît aceea pe care ne-o susurăm, neobosiţi, noi-nouă, la ureche. Cu alte cuvinte, posibilitatea unui dialog **real**. Între culturi, sigur, dar şi între oameni.

■ CRISTINA DUMITRESCU

LIVADA CU VISE

DOMNUL SWIFT de Grigori Gorin. Traducere de Denisa Fejes ● TEATRUL TINERETULUI PIATRA NEAMŢ ● Data premierei: 6 octombrie 1991 ● Regia: Andreea Vulpe ● Scenografia: Sica Rusescu ● Distribuţia: Traian Pârlog (Jonathan Swift), Gheorghe Birău (Doctorul Richard Sympson), Oana Albu-Birău (Esther Johnson-Stella), Lucreţia Mandric (Vanessa), Ion Muscă (Majordomul Patrick), Corneliu Dan Borcia (Judecătorul Beags), Cornel Nicoară (Guvernatorul, Laputanul), Valeriu Avornic (Savantul, Episcopul), Marian Despina (Gardianul tuciuriu), Cristinela Pădure (Membru al Consiliului tutelar), Tudor Tăbăcaru (Primul liliputan), Romeo Tudor (Al doilea liliputan), Constantin Ghenescu (Uriaşul Glum), Florin Măcelaru (Nimeni). În alte apariţii: Ion Murariu, Gheorghiţă Iftimie, Daniela Bucătaru, Otilia Drumea, Dan Covrig, Constantin Manole.

Surprinzătoare, această propunere de spectacol cu **Domnul Swift** de Grigori Gorin, făcută de teatrul din Piatra Neamţ prin regizoarea Andreea Vulpe! Textul piesei, după cum afirmă secretarul literar, dl. Paul Findrihan, fusese oferit cu mulţi ani înainte de către regizoarea Liudmila Szekely-Anton, care îl şi tradusese. Într-o altă traducere însă, a Denisei Fejes, teatrul introduce piesa în repertoriul său abia acum (unele motive fiind lesne de înţeles) şi prezintă — după cîte mi-am dat seama văzînd şi alte spectacole ale trupei — cea mai interesantă montare din stagiunea sa de pînă acum.

O alchimie dramaturgică al cărei secret îl deţin ruşii (prin Bulgakov sau Erdman, de pildă) este piesa lui Grigori Gorin **Casa pe care a construit-o Swift** (titlul original). Dramaturgul, medic moscovit, intrat în mediile teatrale pe la începutul anilor '70, este atras de personalitatea celui mai important scriitor englez din secolul 18, aşa cum i-o dezvăluie atît opera literară, imaginaţia şi spiritul critic, dar şi o irezistibilă vocaţie polemică prin care propriul destin se conturează tot mai fascinant.

Domnul Swift moare iarăşi la ora şapte seara. E un ritual pregătit minuţios. Căruţa actorilor intră în scenă, pe un podium, din fundul sălii, şi debarcarea artiştilor are ceva din veselia şi tristeţea ceremonialului.

Locul este destul de misterios, e populat cînd de liliputani, pe care majordomul Patrick îi alungă, nu-i poate suferi, cînd de laputani, fiinţe venite din viitor să-l vadă pe domnul Swift. Acesta, purtător al unui titlu — decan al catedralei Sf. Patrick din Dublin —, se uită cu mirare, sau încîntare, sau amărăciune, la personajele propriei opere, ori la fiinţele care i-au fost cel mai aproape în viaţă: Esthera (Stella) şi Vanessa. Manuscrisele de pe masa de lucru, rînduri scrise timp de ani de zile, vor fi aruncate spre sfîrşit, acoperind scena, printre picioarele propriilor personaje.

Mintea domnului Swift creează în continuu acele ficțiuni care vorbesc despre o realitate foarte sensibilă. Nu e, deci, o minte normală aceea care gîndește la viitor dar atacă și prezentul. În scenă, departajată în două locuri de joc — partea sa din față fiind un salon, cu pereți, ferestre la care se ițesc și se hlizesc ori comentează în chip de cor figurile lumii sale de hîrtie, partea din fund fiind o livadă, unde sînt exilate din cînd în cînd aceste creaturi, aceste vise ale domnului Swift —, ordinea pare să fie la latitudinea majordomului: «Aici sîntem obligați să visăm aceleași vise». El îi explică medicului psihiatru cum a luat naștere această lume: domnul Swift a construit casa special pentru nebunii din Dublin, dar el, Patrick, s-a gîndit, aflînd de trupa de actori din oraș să-i invite pe aceștia să fie «nebunii» locului.

Intruziunea medicului în această lume stranie, fascinantă, amestecînd, într-un dozaj calculat cu precizie, realitatea ficțiunilor swiftiene și ficțiunile realității desemnate de piesa lui Gorin, declanșează o acțiune scenică bivalentă: perspectivă și retrospectivă. Este și marea dificultate a mizanscenei. Regizoarea Andreea Vulpe urmărește impunerea dozajului prin semne teatrale coerente într-o scenografie creată de Sică Rusescu (acum mai puțin încărcată pictural) ca o geometrie în tonuri coloristice armonioase. Dar ceea ce mi se pare mai important e că regia a reușit să găsească o «cheie» tulburătoare unei piese construite prin suprapunerea unor registre ale «textului biografic» și ale «contextului» operei swiftiene. Iar partea a doua a spectacolului, care începe odată cu ședința Consiliului tutelar (ai cărui membri au costumație și însemne trădînd «cenzura») menit să judece starea mentală a lui Swift, în urma «stupefiantei» concluzii a medicului care îl găsise sănătos, adaugă o semnificație aparte acestei «chei»: lumea oficialității, a Puterii, «comisia ideologică» apare întotdeauna obtuză și speriată de o creație ieșită din comun.

Relația continuă între cele două spații de joc, dedublarea unora dintre personaje, din personaje ale «biografiei», în cele ale «textului» swiftian, este tradusă scenic printr-o procedură precisă. Jocul în joc, practicat de acestea, este o strategie a memoriei. Cînd actorii îl determină pe un gardian să-și aducă aminte de viața sa anterioară, miracolul aproape că se produce. La fel, cînd doctorul este inițiat în marea carte a lui Swift pentru a accede la limbajul gîndurilor. Sîntem deja spre sfîrșitul spectacolului cînd Swift însuși va începe să vorbească, să-și regizeze propria moarte, totul într-o lumină de scenă puternică, alungînd tonurile de penumbră sau de clarobscur ori acelea, mai frapante, ale livezii de «vise» din fundal. Doctorul va urmări, de acum, **știind** însă, acest straniu ceremonial. Obiectele ciudate, precum uriașa ceașcă în care se va îneca un liliputan, obiceiurile casei de a transla din ficțiune într-o altă ficțiune, dintr-un timp într-altul, dintr-un spațiu real în altul ca «real» (al ficțiunii), toate le va înțelege acest observator inițial.

Spectacolul de la Piatra Neamț e neîndoios semnul recuperării unei vitalități artistice. **Domnul Swift** impune numele unor actori care sînt absorbiți de lumea creată de regizoarea Andreea Vulpe. Interpretul lui Patrick, de pildă, Ion Muscă, sau cel al doctorului, Gheorghe Birău, realizează două roluri majore. Ion Muscă e atent și conținut în tot ceea ce face: umorul și ironia alternează impecabil cu «jocul» posturii de majordom. Gheorghe Birău traversează cu un dramatism de substanță registrul dificil al procesului de cunoaștere care i se impune doctorului. Silueta și mimica lui Traian Pârlog (în Swift) dau consistență specială mixajului biografic al operei/operă biografică, personajul său trecînd în uitare dramatismul propriei apariții a actorului în acest rol.

La fel, mi s-au impus evoluțiile lui Constantin Ghenescu (în Glum) și Florin Măcelaru (în Nimeni), doi actori care aduc în scenă personalități de expresie certă. De altfel, întreaga distribuție a spectacolului atestă acum o modalitate de concepere a actului scenic care poate fi considerată, în comparație cu succesele certe ale stagiunii, ca un reper teatral important.

■ M.P.

DE LA GODOT LA MADOX

TREI ZILE CU MADOX de Matei Vișniec ● TEATRUL TINERETULUI PIATRA NEAMȚ ● Data premierei: 21 noiembrie 1991 ● Regia: Nicolae Scarlat ● Scenografia: Bristena Duman ● Distribuția: Florin Măcelaru (Grubi), Ion Muscă (Bruno), Radu Olăreanu (Cesar), Cristinela Pădure (Clara), Romeo Tudor (Măturătorul).

ULTIMUL GODOT ● Distribuția: Marian Despina (Godot), Traian Pârlog (Beckett).

Autor de incontestabil talent, cantonat însă într-un epigonism al absurdului, din care ies uneori și piese bine scrise, precum **Angajare de clovn,** dar și game exersate doar pentru a-și face mîna, ca **Trei zile cu Madox,** capabil să uimească prin fulgurații ale imaginarului, ca în **Ultimul Godot,** Matei Vișniec e actualmente cel mai agreat autor român, în București și în țară. Ceea ce nici nu e rău, fiind vorba de un autor încă tînăr, care trebuie, înainte de orice, să se verifice pe scenă, adică să fie jucat. Mai ales că are deja scrise nu mai puțin de 26 de piese, dintre care 17 pînă în 1987, după cum aflăm din programul de sală al spectacolului. Cunoscîndu-i o bună parte dintre piesele scrise înaintea plecării din țară, constatăm că registrul autorului nu s-a schimbat, și nici preferința sa pentru piesele scurte, unde terenul pe care pășește pare să fie totuși mai sigur. Dar, abia după ce vor fi jucate majoritatea pieselor sale, se va putea vedea cît interes real prezintă această dramaturgie pentru România ultimului deceniu al secolului XX.

Deocamdată, judecînd după spectacolul pietrean, interesul e destul de redus. Căci în **Trei zile cu Madox** totul este foarte convențional, de o voită stereotipie, dar și de un mimetism greu de disimulat. Madox însuși nu e decît un alt fel de Godot, ubicuu, fiecare personaj lăudîndu-se că a petrecut în absurda lui companie, dătătoare totuși de sens, cele trei zile precedente. Pentru a-l păstra sînt în stare să-l și omoare, jigniți cum sînt că și alții s-au bucurat de favorurile sale. Nu se știe dacă nu cumva a plecat sau dacă a existat măcar în realitate, debusolarea totală a existenței fiind cea care-și poate inventa propriile obsesii și instanțe supreme ficționare. Într-o scenografie pur și simplu urîtă, dar studiat încropită, fără vreo legătură necesară cu piesa și cu indicațiile autorului, scenografie semnată de Bristena Duman, regizorul îi lasă pe actori să umble la sertărașe și cîrlige (Ion Muscă, Florin Măcelaru), să joace gros (Romeo Tudor) sau să se agite alături de chestiune, fie învîrtind o manivelă ca-n apusele vremi ale proletcultului (Radu Olăreanu), fie răsfățînd cu mîngîieri erotice o coadă de mătură (Cristinela Pădure). Tensionările sînt vagi și artificiale, montarea sfîrșind prin a fi contrariantă și dezamăgitoare.

Cu totul altfel stau însă lucrurile în cea de a doua piesă, scrisă cu nerv, Matei Vișniec omagiindu-și în **Ultimul Godot** o ascendență greu de ascuns și care e, desigur, onorantă. În doar cîteva pagini de text Beckett este adus în scenă ca personaj izgonit din teatru, dintr-un teatru care oricum urmează să moară, cel care-l întîmpină nefiind altul decît Godot, «în carne și oase», ba chiar un Godot revoltat pe creatorul său, care nu i-a îngăduit niciodată să devină o prezență scenică. Dialogul celor doi nu mai e chiar atît de absurd, punerea în discuție a condiției teatrului, dramaturgului și actorului făcîndu-se cu o surprinzătoare acuitate, mai ales față de scurtimea piesei. Poți să te miri cum a răsărit această perlă, dar nu-i poți contesta autenticitatea și frumusețea. Iar dialogul lui Traian Pârlog (Beckett) cu Marian Despina (Godot), de astă dată foarte bine condus de Nicolae Scarlat, are acea încrîncenare lăuntrică a patimii pentru teatru, în care-l putem recunoaște, cu siguranță, și pe Matei Vișniec. E o pagină antologică, meritînd deci a fi consemnată ca atare.

Drumul de la Godot la Madox a fost parcurs. Cel de la Madox la Godot e desigur mai dificil. Să vedem ce va urma.

■ VICTOR PARHON

Romeo Tudor și Radu Olăreanu

SUPERFICIALITATEA ȘI LIMITELE ACTUALIZĂRII

O SCRISOARE PIERDUTĂ de Ion Luca Caragiale ● TEATRUL TINERETULUI PIATRA NEAMȚ ● Data premierei: 22 decembrie 1991 ● Regia: Nicolae Scarlat ● Decoruri: Dan Jitianu ● Costume: Ileana Huber ● Distribuția: Liviu Timuș (Ștefan Tipătescu), Constantin Ghenescu (Agamemnon Dandanache), Corneliu Dan Borcia (Zaharia Trahanache), Romeo Tudor (Tache Farfuridi), Radu Olăreanu (Iordache Brânzovenescu), Cornel Nicoară (Nae Caţavencu), Marian Despina (Ionescu), Traian Pârlog (Popescu), Ion Muscă (Ghiță Pristanda), Florin Măcelaru (Un cetățean turmentat), Oana Albu-Birău (Zoe Trahanache).

Mărturisesc din capul locului că nu sînt adeptul «actualizărilor». Nu-mi plac degetele băgate-n ochi și lucrurile făcute la prima mînă. Dincolo de asta, recunosc fiecărei modalități dreptul de a exista sub soare (sau sub luminile reflectoarelor) și chiar de a pieri pe limba ei, dacă mijloacele de care dispune se dovedesc puține și sărace. Ce să-i reproșez însă lui Ian Mckellen în **Richard III** și spectacolului shakespearean regizat de Richard Eyre la Teatrul Național din Londra, dacă «actualizarea» nu se oprește doar la sugestia gestapovistă a costumelor și merge în profunzimea textului, descoperindu-i analogii contemporane, care nu-i afectează bogăția sensurilor? Îmi scot pălăria și zic că nu «actualizarea» e totul, ci modul în care e făcută, în care-și acceptă propriile-i limite și știe eventual să le depășească.

Dacă (și după ce) și le asumă. Pentru că dacă n-o face, produsul e de cele mai multe ori hibrid, iar fenomenul respingerii de grefă, pe cît de vizibil pe atît de inestetic. Așadar, de ce n-aș accepta și **O scrisoare pierdută** în ținuta vestimentară a anului 1992, mai ales în plină campanie electorală, chiar dacă problema revizuirii Constituției nu s-a pus încă, dar se va pune cu siguranță, și încă destul de curînd? În urmă cu mai bine de 10 ani nu-i izbutise lui Mircea Cornișteanu **O scrisoare pierdută** la Naționalul craiovean cu un Caţavencu—Adrian Păunescu, interpretat cu strălucire de Ilie Gheorghe, spectacolul în întregime fiind de o cutremurătoare actualitate? Ce e drept, actualitatea nu presupune neapărat «actualizarea», după cum «actualizarea», mai ales nedusă pînă la capăt, ca acum, la Piatra Neamț, poate atinge performanța de a nu mai fi nici măcar de actualitate. Căci «ciocoii» în care «bate» spectacolul par a fi mai curînd activiștii de pînă în 1989 și nu cei de azi, ai atîtor alte partide, născute ca ciupercile după ploaia de sînge care a curs inutil în decembrie '89. Faptul că, în finalul adunării electorale din actul III, de undeva de la pod se prăvălește în scenă o burniță kitsch de «secera și ciocanul» nu rezolvă nici pe departe «cestiunea». Ca să nu mai spun că există o diferență între hainele politicienilor de azi și cele de la parada modei, un Tipătescu cu codiță și mînecile suflecate fiind la fel de greu de imaginat ca și o Zoe (totuși, soția lui Trahanache) în colanți! Spectacolul ni-i propune ca atare, dar realizatorii lui nu trebuie să se mire că, în aceste condiții, propunerile lor nu trec rampa. Rămîn undeva, în zona nefericită a experimentului lipsit de organicitate. Ce să mai zici de un Dandanache aproape în costum de epocă, venind totuși cu birja, cum zice textul, lîngă un Ghiță Pristanda în costumul actual al poliției române, în timp ce tribunele vorbitorilor trimit la altă epocă, a dictaturii ceaușiste? Așa că stai și te-ntrebi: cînd actuala anostă campanie electorală face ca numele lui Caragiale și al personajelor **Scrisorii pierdute** să fie pe buzele tuturor, tocmai pentru că toată lumea simte extraordinara **actualitate** a lui nenea Iancu, ce nevoie mai era de această puerilă «actualizare», ce nu se lasă nicicum «implementată» în litera și spiritul textului? Geaba îl pune regizorul Nicolae Scarlat pe Tipătescu s-o pălmuiască pe Zoe: și cu palma asta și fără, lucrurile nu mai au nici un haz!

Nici decorurile lui Dan Jitianu nu mi s-au părut de astă dată prea inspirate, cîtă vreme, în același final de act III, una dintre coloanele sălii în care are loc adunarea se poate «rupe» la vedere, la modul cel mai kitsch cu putință. Dar ideea unui unic decor, obligînd personajele să forfotească pe culoarele prefecturii, e printre puținele care se susțin.

A mai remarca, în aceste condiții, calitatea «prestațiilor» actoricești, în sensul că unii aveau mai mult iar alții mai puțin de unde să-și facă rolul, e curată zădărnicie.

■ VICTOR PARHON

foto: a. rosenthal

Alexandru Bindea, Mitică Popescu și Valentin Uritescu

LEVANTUL ÎN EUROPA

ANGAJARE DE CLOVN de Matei Vișniec ● TEATRUL LEVANT ● Data premierei: 20 ianuarie 1992 ● Regia: Nicolae Scarlat ● Scenografia: Ileana Huber ● Distribuția: Valentin Uritescu (Niccolo), Alexandru Bindea (Filippo), Mitică Popescu (Peppino), Adrian Negru (Al patrulea).

Teatrul Levant este, credem, singura dintre companiile particulare și mai mult ori mai puțin «privatizate» născute în ultimii doi ani, care, în ciuda numelui foarte «bizantin» (ales, de altfel, și «din acea binefăcătoare ironie pentru ce știm că sîntem» — citat din excelentul program-afiș), nu pare să pornească la drum cu... obiceiuri bizantine. Într-adevăr, pentru meleagurile și năravurile noastre e cel puțin neobișnuit ca o instituție avînd în frunte o actriță cu al cărei nume au fost asociate (pe drept) mai toate superlativele privind arta scenică să propună publicului un spectacol inaugural în care acea actriță nu numai că nu joacă ea însăși, dar nu semnează nici măcar regia sau «adaptarea» piesei. Ba, chiar, nici traducerea, pentru simplul motiv că piesa aleasă este românească. Și, încă, din dramaturgia contemporană. Și, pe deasupra, nu o comedioară de duzină, și nici o întocmire politicardă, ci un text bun (desemnat de UNITER drept «Piesa anului 1990») al unui autor bun. Admirația pe care ne-o trezește, cu acest inedit debut, **directoarea** Valeria Seciu nu o egalată decît de admirația pe care o avem față de **actrița** Valeria Seciu.

Regizorul invitat să realizeze cel dintîi spectacol al noului teatru a fost Nicolae Scarlat — alegere înțeleaptă, întrucît Scarlat e un bun cunoscător (și neobosit promotor) al dramaturgiei lui Matei Vișniec, iar cu premiera absolută a acestei piese, pusă în scenă la Naționalul ieșean, a obținut anul trecut Premiul I pentru spectacol și Premiul de regie (ex aequo) la Festivalul internațional de teatru scurt de la Oradea. În cazul de față, misiunea lui n-a fost tocmai ușoară, căci a avut de condus și de «făcut echipă» cu trei actori nu doar foarte diferiți ca personalitate și stil de joc, ci și provenind de la teatre diferite, ceea ce a ridicat, desigur, unele probleme în privința acomodării reciproce. Din punctul de vedere al mizanscenei propriu-zise, regizorul a mers, cu inteligență și discreție, pe urmele dramaturgului, adică pe linia subțire ce separă (în textul lui Vișniec, dar și în viața noastră) firescul de absurd, puritatea de ticăloșie, comedia de dramă. Povestea celor trei circari — cîndva, demult, colegi — care se luptă pentru unicul post de «clovn bătrîn» oferit de un patron așteptat la fel de zadarnic ca și Godot (spiritul tutelar al lui Beckett planează sensibil asupra scrierii) devine o parabolă amplă și clară a derizoriului vieții într-o lume guvernată nu de inexorabilul Destin, ci de o zeitate batjocoritoare al cărei nume sîntem condamnați a nu-l afla niciodată. Înțelegînd că subiectul în sine este suficient de «absurd» (evident, în accepțiunea dată cuvîntului de, tocmai, teatrul absurdului), Nicolae Scarlat s-a ferit de orice subliniere în această direcție, optînd pentru o expresie scenică realistă, simplă, esențializată; șocul, reieșit prin contrast, e cu atît mai puternic. Personajele greu ar putea fi caracterizate, căci ele sînt de fapt doar «roluri» (de chinuit și de chinuitor) prin care eroii trec pe rînd. Astfel, Valentin Uritescu joacă «deschis», cu identificare totală și histrionism asumat aproape provocator, un bătrînel emoționant ce se transformă, de la o clipă la alta, într-o creatură perfidă și crudă. Cu brutalități joviale și înduioșări neașteptate, egal de intens trăite, Alexandru Bindea evoluează într-un desen ferm, precis, riguros controlat. Sarcastic, aparent nepăsător dar în secret terorizat de spaima eșecului ce-i inspiră mici sadisme distilate cu voluptate pe seama celorlalți doi, Mitică Popescu mizează pe distanțare și ironie, speculînd însă prompt posibilitatea oricărui «efect». Fiecare din cei trei actori beneficiază, alternativ, de «partea leului». Poate că nerăbdarea de a o apuca a făcut ca, în seara premierei, să urmărim mai degrabă trei recitaluri (de fapt două, Bindea fiind mai ponderat în joc) decît o creație unitară. Trebuie să adăugăm însă că, revăzînd spectacolul peste cîteva zile, în condiții oarecum «de campanie», am constatat cu bucurie o superioară armonizare a partiturilor și un spirit de echipă aproape desăvîrșit — calități ce au cîntărit mult în selecționarea acestei montări pentru prima ediție (iunie 1992) a Bienalei de teatru de la Bonn. Am putea conchide, așadar, că (și) prin «Levant» intrăm în Europa...

■ ALICE GEORGESCU

THALIA

După încercarea ocazională a studenților bucureșteni de la Teatrologie de a se afirma publicistic, prin foaia Festival, editată zilnic în timpul celei de a doua ediții a Festivalului național de teatru, iată că, de la Cluj, prin amabilitatea criticului teatral Maria Vodă Căpușan, ne parvine o publicație a studenților de la secția de Teatru a Facultății de Litere din localitate, în colaborare cu Teatrul Național. Primele două numere, de patru pagini, au apărut în decembrie '91. Subiectele sînt diverse, studenții-reporteri îi «anchetează» pe colegii lor actori din primul an în legătură cu opțiunea profesională. Două răspunsuri, din zece: «Aș putea spune că mă simt ca un om de zăpadă clădit cu ajutorul unei cantități de nea oferită de către profesorii mei» și «Mi-e foame. Atît de foame încît am poftă să învăț să mănînc».

Un dialog cu directorul Centrului cultural francez din Cluj menționează colaborarea cu Naționalul clujean și cu regizorul Mihai Măniuțiu, considerat «unul dintre cei mai mari regizori ai României» (sic!), deși noi știm că această colaborare a fost începută de regizorul Victor Ioan Frunză. E, poate, o omisiune. Tot Mihai Măniuțiu este subiectul unui articol-portret datorat criticului Mircea Ghițulescu. Ilie Călian remarcă valoarea «Iașilor în carnaval», spectacol premonitoriu al regizorului Victor Ioan Frunză, în timp ce criticul Valentin Silvestru glosează de cinci ori, la rubrica «Axiologia teatrului», pe marginea piesei și spectacolului craiovean cu Piticul din grădina de vară de D.R. Popescu, în regia lui Silviu Purcărete. Ce-i ciudat pentru exegetul «celui mai important dramaturg român contemporan», cum îl apreciază, este că nu l-a interesat, dacă tot se adresează tinerilor, să menționeze cîteva mici elemente: că piesa a fost scrisă la mică distanță după Tezele din iulie 1971 ale pecereului (fapt care-i mai puțin important), și că are ca personaj o tînără comunistă torturată pentru convingerile ei. Cu atît mai mult cu cît referințele privind aceste omisiuni încă mai există. Dramaturgia lui D.R.P. are o parte suficient de valoroasă pentru a mai fi «albită» acum.

■ M.P.

COUPE

PE PRIMUL PLAN, ACTORUL!

SPECTACOLELE: *Tatăl* **de August Strindberg, Teatrul Național din Iași;** *O rugăciune de prisos* **de George Astalos, Centrul Internațional de Cultură și Artă «G. Apostu» din Bacău;** *Tichia cu clopoței* **de Luigi Pirandello, Teatrul Dramatic «Bacovia» din Bacău;** *Moartea accidentală a unui rebel* **de Dario Fo, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț;** *Năpasta* **de I.L. Caragiale, Teatrul «Mihai Eminescu» din Chișinău;** *Play Strindberg* **de Friedrich Dürrenmatt, Teatrul «Luceafărul» din Chișinău;** *Casa nebunului* **de Tudor Popescu, Teatrul Dramatic din Cahul;** *Sinucigașul* **de Nikolai Erdman, Teatrul «Mihai Eminescu» din Botoșani.**

PREMIILE: Premiul pentru cel mai bun spectacol: *Tatăl;* **Premiul pentru cea mai bună regie (ex-aequo): Mircea Marin pentru spectacolul** *O rugăciune de prisos* **și Nicolae Scarlat pentru spectacolul** *Moartea accidentală a unui rebel;* **Premiul pentru cea mai bună scenografie: Nicolae Andronache, pentru spectacolul** *Play Strindberg;* **Premiul pentru cea mai bună interpretare feminină: Elisabeta Bercu pentru rolul Anca din** *Năpasta;* **Premiul pentru cea mai bună interpretare masculină: Ion Muscă pentru rolul Nebunului din** *Moartea accidentală a unui rebel;* **Premiul pentru cea mai bună interpretare a unui rol episodic: Virginia Raiciu pentru rolul Doicii din** *Tatăl;* **Mențiuni: Mirela Comnoiu pentru rolul Călugăriței din** *O rugăciune de prisos,* **Larisa Muraru pentru rolul Rina din** *Casa nebunului,* **Boris Bechet și Vitalie Rusu pentru rolurile Dragomir și, respectiv, Ion din** *Năpasta,* **și Florin Zăncescu pentru rolul Fifi din** *Tichia cu clopoței.*

Ideea unei întîlniri a teatrelor din Moldova, a celor din stînga și din dreapta Prutului m-a bucurat nespus. Ceea ce m-a întristat însă, văzînd programul, a fost absența Teatrului Dramatic din Galați, cu atît mai mult cu cît *Jurnalul unui ticălos* **după Ostrovski, în regia lui Adrian Lupu, ar fi putut completa fericit paleta repertorială și stilistică a festivalului botoșănean. M-a indurerat — de data aceasta la sfîrșitul manifestării — și imposibilitatea actorilor de la Teatrul «Vasile Alecsandri» din Bălți de a prezenta** *Domnișoara Iulia* **de Strindberg, din cauza decorurilor reținute peste măsură la vamă... În ciuda acestor obstacole de natură economică sau birocratică, Săptămîna botoșăneană a dezvăluit din plin și forța, și slăbiciunea teatrelor din Moldova.**

Dar mai întîi despre forța lor. Ea există și se materializează în primul rînd în actori. S-a afirmat adeseori că valoarea teatrului românesc este dată de actori, acest lucru s-a văzut încă o dată la Botoșani. Entuziaști, plini de dăruire, serioși, interpreții din toate teatrele prezente la festival au fost cei care au cucerit prin măiestria și talentul lor. În rolul Căpitanului din *Tatăl* **de Strindberg, Sergiu Tudose, chinuit, frămîntat, îndurerat, furios, a trecut prin toate stările posibile sub biciul șfichiuitor al Laurei, căreia Violeta Popescu i-a dat și tărie, și răutate, și ambiție, și cruzime. În rolul Nebunului, din piesa lui Dario Fo, Ion Muscă, ajuns acum la deplină maturitate artistică, a demonstrat virtuozitate, jucînd cu ironie amară și cu o impresionantă combustie interioară atît momentele «adevărate», cît și pe cele histrionic-batjocoritoare. Buni, interesanți, serioși sînt și actorii de la Teatrul «Mihai Eminescu» din Chișinău, care i-au interpretat, sub îndrumarea regizorală a lui Florin Zamfirescu, pe eroii din** *Năpasta.* **Elisabeta Bercu, Vitalie Rusu și Boris Bechet se vădesc actori înzestrați cu autentică forță de caracterizare a unor personaje complexe și de redare a unor puternice trăiri interioare. Actori buni există și la Bacău și la Botoșani, unde Marius Rogojinski l-a realizat cu umor tragic pe eroul principal din** *Sinucigașul* **de Erdman. Dar cei care m-au impresionat cu adevărat au fost interpreții de la Cahul. Artiștii celui mai tînăr colectiv din Republica Moldova (înființat în 1987) sînt și ei tineri Experiența lor scenică nu este foarte bogată, dar au în schimb un entuziasm molipsitor și o mare și profundă bogăție a jocului. Îndrumați de energicul și inventivul regizor Victor Mihai Ignat, actorii din Cahul au adus publicului botoșănean comedia alegorică a lui Tudor Popescu,** *Casa nebunului.* **În loc să fie un loc unde să se continue dezbaterile străzii, sala de spectacol părea mai degrabă un spațiu al trecutului.**

Trebuie spus însă că din repertoriul festivalului a lipsit piesa-șoc, menită să zguduie conștiințele.

Timiditatea — s-o numesc astfel — s-a făcut simțită și pe plan regizoral. Au existat, e drept, intervențiile măsurate, discrete, de adevărați profesioniști ale lui Nicolae Scarlat, Mircea Marin sau Dan Alecsandrescu (cel din urmă notabil mai ales pentru spectacolul ieșean), după cum și energia debordantă a lui Victor Mihai Ignat, dar nu se poate vorbi despre o creație regizorală puternică. Nu s-au văzut nici munca regizorului legat de un colectiv, armonia și relațiile indestructibile stabilite în timp, clădite pe o colaborare temeinică, ci doar rezolvările de moment — este drept, bazate pe creațiile interpreților, dar nimic mai mult. O încercare de ieșire din acest cenușiu regizoral a existat la Nicu Gheorghe Scorpan, care a montat *Play Strindberg* **de Dürrenmatt la Teatrul «Luceafărul» din Chișinău, cu intenția clară de a sublinia pamfletar ironia dramaturgului, dar rezultatul obținut a fost pleonastic, iar artificialitatea unor actori buni, obligați la un joc ostentativ, a fost obositoare.**

Și în concepțiile scenografice au dominat lipsa de inspirație și vădita sărăcie. Chiar dacă aceasta din urmă este reală și nu permite construirea unor decoruri bogate sau pitorești, ele pot fi sugestive: este preferabilă o simplă draperie cartoanelor urît colorate sau costumelor cu iz învechit de epocă. Dacă îngrămădirea obiectelor a avut un sens în scenografia Rodicăi Arghir de la Naționalul ieșean, nu se poate spune același lucru despre *Sinucigașul* **de la Botoșani, unde decorul a devenit un obstacol în calea actorilor.**

M-am oprit, poate, prea mult asupra acestor slăbiciuni, unele avînd explicații obiective, dar trebuie să precizez că ele nu au întunecat importanța festivalului botoșănean, un moment de referință în viața noastră artistică și semn al unității teatrului românesc de pe ambele maluri ale Prutului.

■ ILEANA BERLOGEA

Festivalul Teatrelor din Moldova Botoșani, 2—8 decembrie 1991

„UNDE FUGIM DE-ACASĂ?“ (Marin Sorescu)

x x x x x la un spectacol eveniment

x x x x la un spectacol ce nu trebuie pierdut

x x x nu trebuie chiar să fugiți, dar e bine să mergeți la acest spectacol

x x dacă tot vreți să fugiți de-acasă...

x fugiți, dar pe proprie răspundere

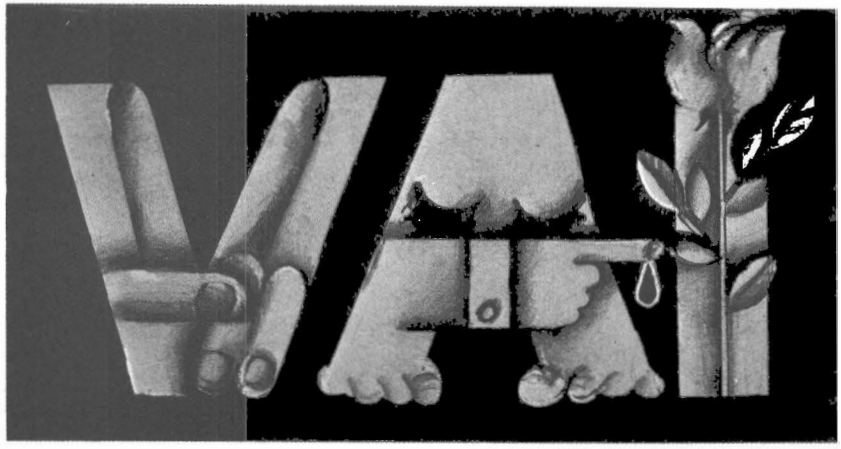
	CRISTINA DUMITRESCU	ALICE GEORGESCU	VICTOR PARHON	MARIAN POPESCU
Vrăjitoarele din Salem de Arthur Miller la Teatrul Național din București	3	3	3	3
Domnișoara Julie de August Strindberg la Teatrul Național din București	3	3		3
Forma mesei de David Edgar la Teatrul «Bulandra»	2	1	1	3
Transfer de personalitate de Dumitru Solomon la Teatrul «Nottara»	2	2	2	2
Șantaj de Liudmila Razumovskaia la Teatrul «Nottara»	3	3	3	
Comedii (după texte) de Cehov la Teatrul «Odeon»		3	3	2
...au pus cătușe florilor... de Fernando Arrabal la Teatrul «Odeon»	4	5	5	4
Artur osânditul de Matei Vișniec la Teatrul Foarte Mic	2	2	2	3
Gaițele de Alexandru Kirițescu la Academia de Teatru și Film	1	2	2	
Dialoguri-Urmuz la Teatrul «Țăndărică»	2	2	2	2
Titus Andronicus de Shakespeare la Teatrul Național din Craiova			2	2

Numele criticilor urmează, după cum se observă, ordinea alfabetică; o «căsuță» n completată înseamnă alteva decît că spectacolul nu a fost văzut de criticul respectiv.

TELETEATRU

MIRUNA RUNCAN

STILURI MANIERE, ACCENTE, SIMPTOME



a. grand

Distanța atît de mare dintre scrierea acestui memorial fragmentar al imaginii și apariția sa tipărită are un efect aproape inhibant asupra autorului. Cronica unui spectacol televizat (a cărui reiterare e, dacă nu imposibilă, măcar improbabilă pentru un interval de timp destul de mare) se deosebește vădit de cea a spectacolului de pe scenă. Pe aceasta din urmă spectatorul o poate verifica (validînd-o sau invalidînd-o), mergînd la teatru sau revenind la el. Dialogul imaginar al cronicarului cu cititorul — care e spectator virtual — capătă, în cazul teleteatrului, un soi straniu de clarobscur, ca și cînd vocile ar avea de străbătut o materie vîscos-translucidă. Senzația e coșmarescă, inconfortabilă, ea conține acea picătură de zădărnicie suficientă ca să-ți taie avîntul.

Din aceste pricini mi-am propus o scurtă pauză a cronicilor propriu-zise, adunîndu-mi observațiile (și gîndurile) referitoare la prezența teatrului în spatele ecranului cel mic, la jumătatea stagiunii. Și la un an distanță de la deschiderea acestei rubrici.

Dacă despre un program repertorial adevărat este încă dificil de vorbit, se poate totuși remarca o anume tendință de ridicare a nivelului seriei de spectacole din fiecare lună seară. A scăzut simțitor numărul piesoletelor «cu decor unic» și haz îndoielnic, preluate de pe canalele franțuzești. Ele n-au dispărut (nici nu cred că se poate), în schimb montările de calitate s-au îndesit, și așa am văzut o variantă rusească a **Fizicienilor** lui Dürrenmatt, decentă dar fără sclipire, apoi **Livada de vișini** produsă de francezi în regia lui Peter Brook — un eveniment TV —, în fine **Domnișoara Iulia,** tot producție franceză, foarte interesantă, mai ales din punctul de vedere al interpretării actoricești. Ideea de a readuce consecutiv pe micul ecran **Scrisoarea pierdută** a lui Ciulei și filmul **O noapte furtunoasă** al lui Jean Georgescu merită salutată cu entuziasm; e o idee cu adevărat constructivă. În schimb, premiera cu **Noaptea marilor speranțe** de Tudor Popescu (în regia Domniței Munteanu) ne-a dizolvat repede speranțele timide cu privire la însănătoșirea organismului producției autohtone. Unul dintre textele cele mai anoste ale binecunoscutului comediograf «s-a bucurat» de o montare care a făcut eforturi majore spre a-i accentua defectele, ecranizarea (prin contribuția substanțială a celor doi interpreți, Rodica Popescu Bitănescu și Ion Dichiseanu) devansînd cu metri buni, în melodramatism ieftin, oferta autorului.

Și mai complicate sînt lucrurile la nivelul celorlalte compartimente ale redacției de teatru. O inițiativă care merită evidențiată încă de la începutul actualei stagiuni (din păcate spațiul nu ne-a permis) este ciclul de emisiuni **Dicționar de personaje,** aflat în grija Ioanei Prodan. În cazul în care, din pricina orei de difuzare sau din alte motive, n-ați intrat încă în comunicare cu acest program, vi-l recomand cu căldură. Concepția e limpede, stilul — precis, emisiunea propunîndu-ne, de fiecare dată, definirea unui personaj celebru al dramaturgiei, clasice sau contemporane, prin intermediul unui context spațio-temporal și, mai ales, prin oferta mai multor viziuni interpretative. Actorii români și cei străini intră astfel în dialog, ecranizarea cinematografică intersectează ecranizarea de televiziune, tipurile de teatru, modalitățile regizorale se dezvăluie în extras, într-o textură inteligentă și, la urma urmei, educativă. **Dicționarul de personaje** pare să descindă din buna tradiție românească a «școlilor de spectatori», inaugurată de vestitele conferințe teatrale ale Naționalului bucureștean interbelic, tradiție cu strălucitori reprezentanți, de la Ion Marin Sadoveanu și Vianu la Ion Sava și Victor Ion Popa. Să nu uităm că televiziunea a avut, cîndva, un cuvînt esențial de spus în această direcție și, de aceea, cred cu fermitate că nu e semn de paseism să găsești formule noi respectînd o tradiție. Dimpotrivă, «școlile de spectatori», concepute cu fantezie și profesionalitate, sînt mereu necesare, căci publicul e format din publicuri, și ele sînt totdeauna proaspete.

Emisiunile dedicate actualității teatrale, **Gong,** sînt într-un regres evident, și în modalități, și în substanță. Nu știu dacă am dreptate, însă îmi pare că **Memorialul durerii,** a cărui elaborare necesită, cu siguranță, multă muncă și dăruire, consumă într-o măsură mare energia realizatoarei Lucia Hossu Longin, în defavoarea **Gongului,** care seamănă din ce în ce mai mult cu o Cenușăreasă. Seria dedicată **Festivalului Național de Teatru** din noiembrie a fost concepută ca o înșiruire mecanică de imagini și titluri, însoțite de sumare comentarii, îndeobște encomiastice. A lipsit orice încercare de a lua direct pulsul ofertei festivaliere, a lipsit orice urmă de analiză a opțiunilor juriului, contactul cu acesta a fost inexistent, ca și cel cu oamenii de teatru invitați. Ce să mai vorbim de acela cu publicul (care-a dat năvală). Materialul filmat în goană de operatori părea pur și simplu montat într-o ordine aproximativă (a premiilor, cred) și comentat din cabină, pentru acoperirea normei.

În aceeași «manieră» s-au desfășurat și emisiunile dedicate sintezei anului teatral 1991, în care am avut privilegiul de a revedea, la nesfîrșit, aceleași extrase din spectacolele care au călătorit în străinătate și s-au bucurat acolo de un succes binemeritat, chiar dacă aceste imagini proveneau din realizări ale anului 1990. Adulația exasperantă, adulația reușitelor confirmate, nu ține loc de exercițiu critic, cu atît mai puțin are a face cu reflectarea sănătoasă și exactă a vieții teatrale; e chiar o formă de mistificare periculoasă a acestei realități, ce are policromia, scăderile, torsiunile, contradicțiile ei, în fine, desfășurarea ei de fenomen. Mai peste tot s-au petrecut lucruri cel puțin incitante, de la lipsa de fonduri la inadecvarea estetică, de la migrația actorilor la eșuarea sau realizarea unor proiecte mai mult sau mai puțin ambițioase; într-o sală de pe Magheru a apărut chiar un izvor natural; a fost în anul teatral '91 orice, numai monotonie nu. Actualitatea însă nu se sondează din cabina de montaj, asta e neîndoielnic. (Sper că nu se va înțelege de aici că **Visul** lui Darie sau cel al lui Ciulei, **Trilogia** lui Șerban sau **Ubu** al lui Purcărete sînt mai puțin valoroase decît s-a spus și s-a scris despre ele. A reduce însă pentru telespectator producția teatrală a unui an numai la cinci-șase spectacole înseamnă nu doar a proceda injust, ci și a produce inconștient două efecte simultan negative: 1. transformate din organisme vii în obiecte de idolatrie, ele, valorile certe, sînt demonetizate și, 2. anulînd mediul autentic, tensionat în care-au apărut, este intoxicată atmosfera: se sufocă și publicul, și creatorii.)

In fine, se poate spune că redacția de teatru încă tatonează frămîntată de tendințe divergente, care împiedică atît crearea unui stil, cît și impunerea unui program vizibil, curajos. Dacă atunci cînd e atacată cu arme nedemne redacția reacționează corect și cu aplomb (vezi emisiunea-pamflet realizată tot de Lucia Hossu Longin cu privire la «nedreapta marginalizare» a d-lui Paul Everac), lansarea unui concurs de scenarii vine destul de tîrziu. E suficient doar să comparăm, păstrînd proporțiile, oferta televiziunii cu programul repertorial al radioului, care n-a avut nevoie de nici un concurs pentru a debuta, în ultimul an, un număr impresionant de tineri dramaturgi. Dar, mai bine mai tîrziu decît niciodată.

Oricum, dacă ideea de competiție profesională ar interesa pe cineva (și ar trebui să intereseze), atunci între emisiunile redacției de literatură-culturală **(Symposion, Studioul de literatură, Cultura în lume)** și cele despre care scriem aici diferența este evidentă, atît în concepție, în atitudine, cît și în formulele adoptate, apărînd un ascendent simptomatic al celor dintîi față de... «ai noștri». Păi de ce? ■

OGLINZI PARALELE

MARIAN POPESCU

COMÉDIILE

«FARFURIDI (asudă, bea și se șterge mereu cu basmaua): Mă rog, dați-mi voie! Știți care este opinia mea în privința revizuirii?»
«la libertatea de azi» (Un vînzător de ziare)

O realitate a culturii românești care a început să fie tot mai sesizabilă se numește Teatrul. Preeminența sa între celelalte arte se datorează mai multor «cauze». Putem aduna sub titlul «preeminență» cîteva spectacole ieșite din comun datorate Naționalelor din București, Craiova și Cluj, teatrelor «Bulandra», Odeon, Comedie, frecvența contactelor cu teatrul european, apariția unor tentative organizatorice noi ale instituției de spectacol, controverselor reale sau false în jurul chestiunii dramaturgiei naționale sau al opțiunilor din dramaturgia străină, abordarea unor teritorii pînă acum interzise și cîte și mai cîte.

Există în România acum peste cincizeci de teatre, cuprinse fiind aici și cele nou înființate, mai mult sau mai puțin particulare. Dependența lor financiar-administrativă este dublă: Naționalele plus alte cîteva înființate de Ministerul Culturii, sînt dependente de acest Minister, restul celor subvenționate intrînd în «parohiile» autorităților locale, municipale sau județene. Nici unul dintre teatrele existente pînă în 1989 și care erau decedate din punct de vedere artistic nu a fost eliminat de pe harta fenomenului teatral. În general, schemele de funcționare, cu statele de plată aferente, au fost menținute intacte. Iar subvenția a venit, cu pauze, cu lupte, cu mari incertitudini, dar a venit în tot acest timp. E o constatare.

Lupta pentru putere, pentru direcție, pentru modificarea sferelor de influență a început rapid. Chiar dacă breasla n-a ieșit în stradă (decît cîțiva, atunci, în decembrie '89), n-a cerut oficial măriri de salariu, acțiuni de forță s-au petrecut în multe teatre. Acel sistem al complicității între artistic, factorul ideologic, cenzură și blajina protecție de securitate determinase în ani relații de un anume tip foarte greu de demontat acum. Cînd cîte un teatru rămînea în pană de bani sau avea nevoie de anume materiale pentru decor se întîmpla să se dea un telefon la tovarășul de la partid. Evident că Dinu Săraru avea succes mult mai rapid decît un alt director de teatru din altă parte. Consemnat pe larg la pagina de teatru, cu extaz și convingere.

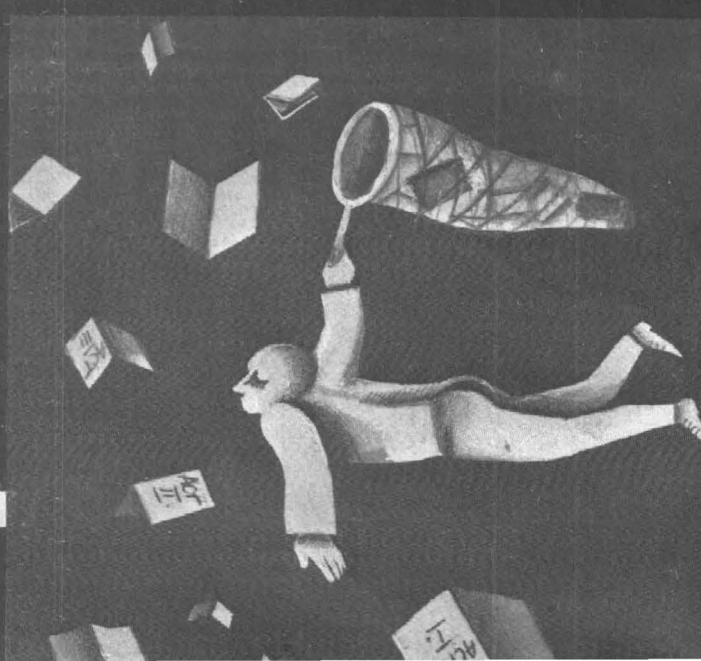
Cînd teatrul românesc a început să se festivalizeze intensiv, urmînd prescripțiile medicale ale unei anume părți a criticii noastre, mare ne-a fost bucuria să constatăm avalanșa de premii potopind, alături de artiști de valoare, și multe nume rămase mai degrabă pe cartea de muncă decît în prim planul scenei. Căci și festivalizarea are un copil de suflet numit ierarhizarea prin premii. Copilul acesta n-a rămas orfan, a fost crescut cu grijă căci l-am văzut și de curînd, la festivaluri — «serie nouă» zburdînd, ceva mai crispat însă. Pînza de păianjen, stricată de decembrie '89, e refăcută acum cu tenacitate și migală. E drept că efortul e mai mare. Au apărut situații, oameni, reacții care, culmea!, par să fie noi.

M-a stupefiat graba cu care — fapt al pre-eminenței pomenite mai sus — Direcția teatrelor (anul trecut) bine sfătuită, a purces la realizarea primului lexicon al teatrului românesc. Operație care, se știe, în lumea civilizată se face cu specialiști, eventual de la un Institut de cercetare, oricum angajați numai pentru acest lucru. S-a dat și un termen de un an! Această grabă m-a pus pe gînduri. Un lexicon e un lucru îngrozitor de greu și de... mult. Evident că nu-l poate face numai un critic, chiar dacă e Valentin Silvestru. Mi-e teamă că aici se încearcă forțarea, acreditarea acum a unei anume imagini a teatrului românesc, mai ales la partea contemporană, acum cînd sîntem în faza de... tranziție. Dar poate că mă înșel, poate că evoluția literaturii dramatice și a scenei teatrale din ultimele patru decenii nu mai are nevoie de reevaluări, de lămuriri, de analize critice!

Zelul acesta, care ascunde și mari pasiuni, de a organiza, ca înainte, trădează escamotarea unei analize de fond. Cînd a face o ia înaintea lui a medita, riscurile falsului devin îngrozitoare. Nevoia noastră de a ieși, care a dat cîteva rezultate extraordinare în cazul unor mari regizori, al unor teatre, ne-a împiedicat pînă acum să privim cu un ochi mai rece ceea ce se întîmplă, de fapt, cu teatrul românesc. Ca structură organizatoric-administrativă, el se află într-un impas, mai bine zis într-o așteptare: legea teatrelor pare să nu aibă șanse să-i obosească pe parlamentari pînă după alegerile prezidențiale. Chestiunea normelor actorilor, a relației dintre ministerele implicate (Cultură, Finanțele și Munca), a autonomiei reale a instituției teatrale (care nu are dreptul să dea un concurs pentru angajări decît o dată pe an), a regimului de turneu etc., acestea și multe altele produc dificultăți enorme în condițiile instabile ale subvenției.

E adevărat că teatrul e cel mai «vizibil» în cultura română de azi, dar, oare, cît va mai dura acest statu quo ante? E o întrebare pe care mi-o pun și mie. Căci recunoașterea valorii și a competenței, în artă, las' că provoacă frisoane în fiecare «colectiv de muncă», dar nu funcționează nici financiar. Cum îl poate plăti acum un teatru pe un regizor sau pe un actor de excepție pentru acel spectacol important și de succes! Cînd, într-o discuție avută întîmplător la Ministerul Culturii, referitoare la un teatru aflat pradă luptelor intestine, am sugerat că ar fi mai bine să fie desființat acel teatru o săptămînă (orice intermediere dăduse greș, pînă atunci), să fie numit pentru un mandat precis un alt director și, în funcție de programul directorial-regizoral, să fie angajați cu contract determinat oamenii de care e nevoie, răspunsul a fost o privire lungă susținută de un zîmbet strîmb. Adică: «'mneata unde te crezi!»

Or, cred că este foarte important acum ca această pre-eminență a teatrului românesc între celelalte arte să fie reconvertită spre un efort de luciditate real. Și eu nu mă refer aici la un efort colectivist în care «toată lumea», de la UNITER la Ministerul Culturii, de la Asociația umoriștilor români pînă la grupul «Dragon» să dea o mînă de ajutor. Am în vedere implicarea personală în proiecte de structură a fenomenului teatral și nu în «acțiuni» și «activități» care ne aruncă în hora orgoliilor și supremațiilor de tot felul. Această luciditate privește și actul creației scenice, putînd fi evitate defectele de strategie repertorială și scăderile de gust, dar și mentalitatea păguboasă, caragialescă, a lui «ori toți să murim, ori toți să scăpăm». E o lipsă crasă de curaj să urmezi acum opinia lui Farfuridi în problema «revizuirii». Ar fi o mare comedie!



a. grand

ADRIANA BITTEL — FRENETICELE DEGETE DE LA PICIOARE

Statul cu plapuma în spate la televizor lîngă radiator e un obicei moştenit, ca şi statul la coadă, acest statu quo ante dovedeşte continuitatea şi rezistenţa poporului român prin intemperii pe tot cuprinsul patriei noastre. Pentru că starea naţiunii e afectată grav de dîrdîiala care consumă aiurea caloriile din alimente (procurate cu ce preţ), televiziunea are grijă şi ne administrează zilnic imagini terifiante cu femei ciopîrţite, catastrofe, sinistruri, oropsiţi dormind pe canale şi mîncînd din gunoaie, ca să vedem noi că răul n-are margini şi că la 12—14°, cu trei portocale în geam şi în aşteptarea serialului, trebuie să ne considerăm fericiţi. Şi ce dacă nici nu pîlpîie gazele, mai bine aşa decît să explodeze tot blocul, ce dacă iar ai gătit macaroane, de la ele nu capeţi trichiniloză, iar faţă de refugiaţii albanezi şi studenţii din cămine... să nu mîniem pe Dumnezeu.

Şi-apoi televiziunea te mai face să şi rîzi, ştiind şi ea că «rîsul eliberează în tot corpul endorfine-morfine naturale cu proprietăţi antidureroase şi calmante, masează abdomenul, e excelent pentru vezică şi agită frenetic degetele de la picioare» («Expres Magazin», nr. 3). În perioada campaniei electorale putem spune că ni s-au agitat frenetic degetele de la picioare şi înainte de Actualităţi şi tîrziu în noapte. Dar, prin acumulare cantitativă de răcnete, mutre groteşti, simboluri partinice — de la mătură la Ştefan cel Mare şi de la leu jigărit la Gîgă — ceea ce era excelent pentru vezică a devenit nociv pentru cap. Părea că se crease un coridor între balamuc şi studioul 4, coridor prin care dădeau buzna pe postul naţional, mai abitir ca-n decembrie '89, indivizi cu evidente afecţiuni psihice sau marcate tare intelectual, unii agresivi, impunînd cămaşa de forţă, «cămaşa morţii» sau cămaşa de noapte cu arnici a Conului Leonida, alţii melancolici, liricoizi şi evlavioşi — toţi cu pretenţia de a ne reprezenta, a ne astupa gurile, a face şi a drege case, conducte, aprovizionare, deşobolanizare, eradicare, unire-n cuget şi simţiri.

Cînd va apărea articolul acesta, bîlciul electoral se va fi terminat, poate şi gerul, consilierii romi şi primarii cu, la vedere, doar clasele primare vor fi poate în funcţii, mafia foştilor activişti comunişti îşi va fi impus oamenii pe ici, pe colo, cît să susţină SRL-urile de securişti iar nume ca Popilean, Nahorniac, Gheorghe Ion zis Pantalon şi Gigel de la Galaţi se vor duce pe apa sîmbetei odată cu zilele babelor. Apropo de babe: e de remarcat că femeile au jucat un rol cu totul insignifiant în campania electorală. De ce, cînd în toată lumea şi Bulgaria ele acced la înalte funcţii politice, prim-miniştru, vicepreşedinte, chiar preşedinte (Filipine şi Irlanda de exemplu) — în «fragila noastră democraţie» sexul fragil nu se avîntă? Umbrele cu conci achitate de plutonul de execuţie sau de tribunalul teritorial n-ar constitui un răspuns suficient.

Probabil că femeia română preferă să «facă politică» stînd la televizor lîngă radiator, cu endorfino-morfina, adrenalina şi foliculina gata de invazie, şi să contemple toaletele, coafura şi cerceii doamnelor Cresson, Ashraoni, Corazón Aquino, Imelda Marcos şi alte externe care habar n-au ce-i o coadă la lapte pe —10°, la 5 dimineaţa, cum se ţese pe ciupercă un călcîi şi în cît timp fierbe o ciorbă pe reşou, cînd se întrerupe şi curentul. Deci cred că ea, hrănită mai mult cu înţelepciune genetică, dacă tot nu e competitivă pe pieţele orientale, nu s-a băgat încă unde nu-i fierbe oala, ci doar cleveteşte din banca ei, falimentară ca mine acum.

Moartea unui artist

Sandu Simionică

Întîmplarea absurdă sub semnul căreia ne stă întreaga existenţă l-a ales drept erou — în chiar seara cînd vestitorii anunţau naşterea Domnului — pe Sandu Simionică. A plecat uluitor de grăbit, la doar 57 de ani. Robusteţea fizică şi echilibrul interior, clădit din credinţa în toate valorile pozitive ale oamenilor din jur şi ale lumii în general, din viguroasa speranţă în mai bine, din răbdarea înţeleaptă şi generozitatea omului cu adevărat bun, l-ar fi îndreptăţit să mai adaste. Şi totuşi...

În ultima vreme, contrazis, ca noi toţi, de o realitate neconformă cu imaginea din speranţa lui, trecea prin stări contradictorii, de la îndoielile cele mai acute la convingerile cele mai ferme. Căuta, căuta cu nesiguranţă şi adesea cu disperată neodihnă, accesul la treapta de sus din sine însuşi. Se îndoia de a o fi atins vreodată, chiar şi atunci cînd, în profesia lui, dar nu numai, izbutea. Avea obsesia, atît de rară, a limitelor...

S-a investit în viaţă, în teatru şi în oameni, cu statornicie şi cu patimă: «...cred că toate lucrurile în lumea asta trebuie făcute cu totală dăruire. Eu fac teatru cu pasiune, m-am însurat din pasiune, am făcut un copil din pasiune, am făcut...» obişnuia Sandu să spună, rîzînd ca să mai atenueze din patetismul declaraţiei. Avea firea şi sufletul sensibil şi impresionabil al moldoveanului care era şi, deşi se străduia să nu pară, era un romantic. Se vedea după modul în care privea lumea, după modul în care se privea şi te privea. După ceea ce-şi impunea lui şi cerea celorlalţi. Şi după felul în care se simţea mereu dator şi fericit să te ajute, cu o discreţie, o delicateţe şi un bun simţ care nu au încetat să mă uimească. Avea conştiinţa acestui dar — acela de a fi pavăză, sprijin şi punct fix pentru cei din jur — şi era fericit să-şi «folosească» darul.

Vorbea cu pasiune despre tot ce însemna teatru şi profesia lui dar cu incredibilă sfială şi reţinere despre sine: «...pe cine crezi tu că ar putea interesa cînd am început să fac teatru, de ce am ales tocmai teatrul şi nu ultrapasionantul studiu al celenteratelor, de pildă, de ce am făcut tot ce am făcut pînă acum, dar mai ales de ce n-am făcut o mulţime de lucruri care, vai!, ce bine mai era dacă le făceam...», se îndoia Sandu.

Cîte nu a făcut, cîte ar fi vrut să facă şi nu a mai apucat, sau cîte ar fi putut să facă nu vom mai afla niciodată. Judecînd însă după cît a făcut în cei 30 de ani de profesie, neîndoios că foarte multe...

A absolvit I.A.T.C.-ul în 1963, a stat un an doar, pînă în 1964, la teatrul din Oradea, apoi pînă în 1978 la Teatrul dramatic din Constanţa. De atunci, pînă la sfîrşit, a fost actorul, poate nu întotdeauna îndeajuns de preţuit, al Teatrului Naţional din Timişoara. Îi plăcea să spună că profesia lui a fost «un şir lung de aventuri». Spirituale, sigur. Adică de întîlniri cu actori, regizori, colegi. Dar mai ales cu personaje, multe dintre ele celebre: Othello, Răzvan din Răzvan şi Vidra de Hasdeu, Richard Dudgeon din Discipolul diavolului de G.B. Shaw, Fiul din Vizita bătrînei doamne de Fr. Dürrenmatt, Mircea din Io, Mircea Voievod de Dan Tărchilă, Iason din Medeea de Euripide, Hector din Război cu Troia nu se face de J. Giraudoux, Gabor din Moara de pulbere de D.R. Popescu, El din Plaja de Guy Foissy, ultimul său rol, şi cîte altele.

A fost un actor de forţă dar şi de coloratură, un actor cu prestanţă şi ţinută — nu doar fizică — verticală. Cînd apărea pe scenă «se vedea» bine, chiar fără să rostească vreun cuvînt. Umplea scena.

«Deşi îmi place să par un nestatornic, nu sînt. E adevărat, am mai cochetat în viaţa mea de actor cu opereta, cu televiziunea şi cu cinematografia, dar vezi, am rămas fidel iubirii mele dintîi şi de pe urmă, teatrul» — zicea Sandu, «fiindcă teatrul, mai mult ca toate, mă ajută să-mi depăşesc limitele».

A fost o persoană inconfortabilă, ca toţi cei hotărîţi să apere adevărul fără inutile diplomaţii. Simţea nevoia să apere actorii. Uneori chiar de ei înşişi, alteori de cei din jur. Atunci, ca să fie mai convingător, îl chema în sprijin pe Max Reinhardt: «Astăzi putem trece oceanul cu avionul, putem auzi şi vedea ce se întîmplă de cealaltă parte a lui. Dar drumul care duce spre noi înşine şi spre semenul nostru se află la mii de ani lumină. Actorul face paşi înainte pe acest drum». Cine va fi putut oare să numere paşii izvodiţi din harul lui, făcuţi uşor, pe vîrfuri, spre sufletul atîtor spectatori? Sau spre inima atîtor oameni care l-au iubit?

Vor rămîne, ca atîtea alte lucruri, imprecişi, ştiuţi şi numărati altfel de fiecare, după sufletul lui.

■ MARIANA VOICU

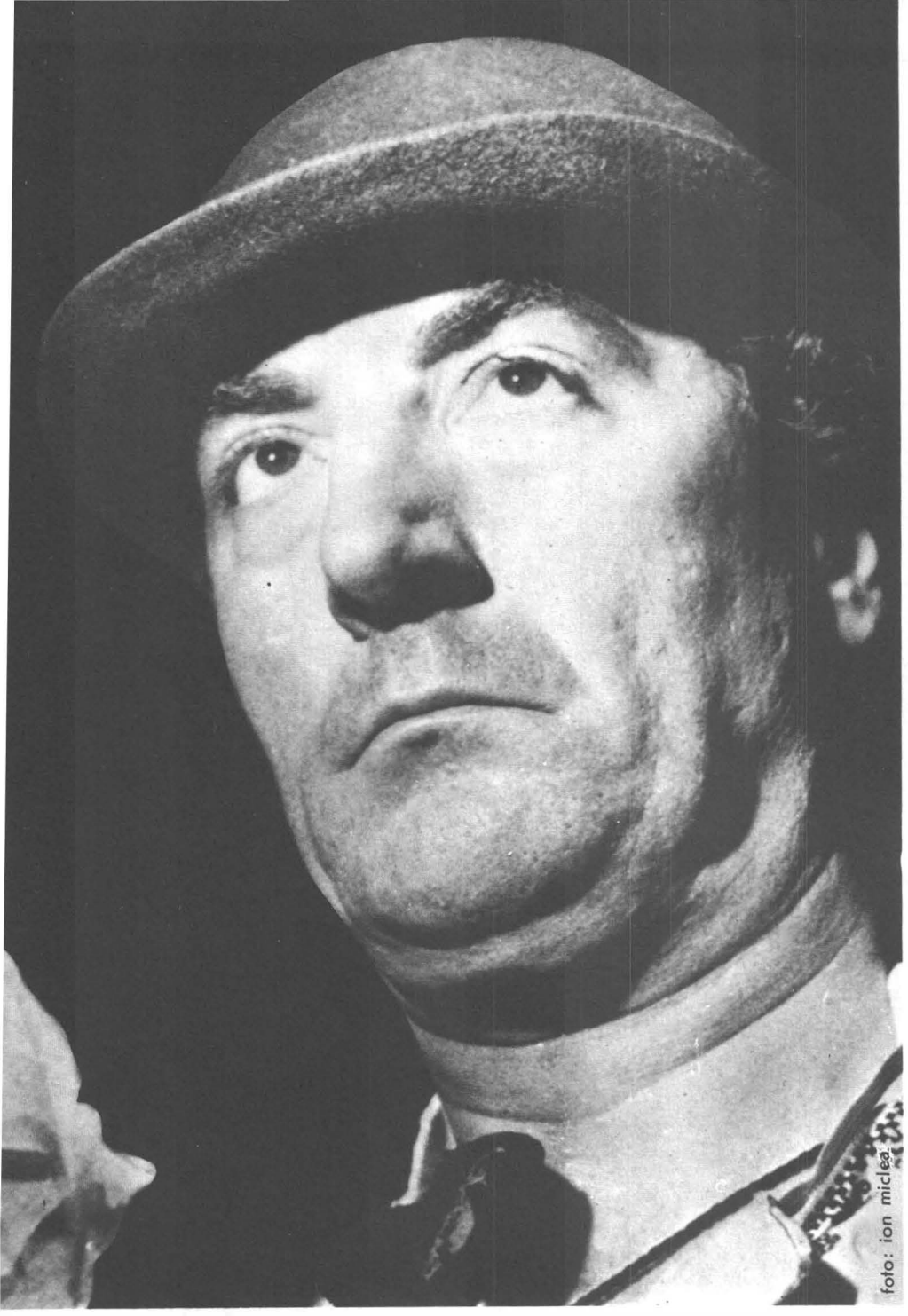


foto: ion miclea

ION CARAMITRU

REVOLTA

Mi-a fost întotdeauna extrem de greu să scriu despre Toma Caragiu. Mi se părea o impietate să încerc a prinde în cuvinte ceea ce era atît de nedesluşit în el. Fiinţa lui generoasă era închisă în sine şi rareori se expunea public. Pînă şi în prietenie avea reţineri şi răbufniri neaşteptate. Una a fost cea cînd mi-a scris pe spatele unei fotografii pe care i-am cerut-o, o dedicaţie care m-a înfiorat: «şi să afli cît de mult te-am iubit abia cînd n-o să mai fiu» şi data 28 februarie 1977. După patru zile a fost 4 martie '77 dar nici astăzi nu ştiu cît de mult a ţinut la mine. Nici el n-a apucat să afle cît de mult am ţinut eu la el.

Abia după ce a dispărut în neant am aflat cu toţii că Toma scrisese destul de multe poezii. Era o patimă secretă şi nu avea nici măcar curajul să treacă versurile pe curat. Ele au rămas aşa cum le-a scris: pe şervetele, pe hîrtie din pachetele de ţigări, pe margini de programe. Am prins gustul acestor poezii şi am recitat o mulţime din ele cu diferite ocazii. Într-o zi de 1 aprilie 1988 mi-a venit ideea să combin o parte din ele într-un lung poem căruia i-am dat titlul TOMA. Am introdus în poem, gîndindu-mă la dumneavoastră, un vers, mai bine zis o definiţie: «Toma s-a sinucis».

Evident este o invenţie născută dintr-o tîrzie revoltă faţă de un prieten care m-a părăsit atît de devreme.

Iată poemul şi sper că mă veţi înţelege de ce nu pot să spun mai mult. ■

STERE GULEA

MAI SÎNTEM CAPABILI DE RECUNOŞTINŢĂ?

Pusă atît de direct, întrebarea poate să şocheze. În ceea ce mă priveşte, asta şi vreau. Simt nevoia, pentru că ne-am pierdut busola. Nu mai ştim să alegem esenţialul de neesenţial. Nu mai avem simţul priorităţilor. Eu, unul, simt acut acest lucru. Oferta revistei «TEATRUL AZI» de a scrie despre Toma Caragiu mi-a accentuat acest sentiment. Sub pretextul lipsei de timp, n-am fost în stare să mă achit de o promisiune, ca să nu mai vorbesc de faptul că am o datorie morală imprescriptibilă faţă de Toma.

Fără întîlnirea cu acest om îmi vine greu să cred că eu aş fi putut deveni regizor. Şi-acum continui să cred că această întîlnire a fost ceva de domeniul irealului. Cum să explici altfel investiţia de încredere a unei personalităţi de o asemenea anvergură într-un om ca mine, care nu dovedise nicicum că s-ar remarca prin ceva! În acel moment pare să se fi produs ceva cu totul neverosimil: un transfer de încredere care a început să germineze. Înclin să cred că după această «întîlnire» cu Toma am căpătat o altă identitate. Ştiu că risc să frizez iraţionalul de cea mai proastă speţă, dar, deşi am încercat în repetate rînduri, mintea mea nu găseşte o explicaţie care să se ţină pe picioare.

Am convingerea că am realizat ceea ce am realizat pînă acum numai ca să nu dezamăgesc investiţia în alb pe care a făcut-o Toma în mine.

Neavînd sentimentul vocaţiei, s-ar părea că fiinţa mea s-a văzut nevoită să descopere în ea valenţe care să suplinească absenţa vocaţiei. Sînt locuit de o încredere care mă obligă să dau tot timpul mult mai mult decît am fost eu făcut să dau. Se pare că sînt oameni care capătă identitate din prea plinul altora. Ironia face că l-am văzut pe Toma în spectacolul de prin 1974—1975 de la Bulandra cu «Pigmalyon», spectacol cam plat de altfel, dar pilduitor pentru destinul meu.

Sînt, fără doar şi poate, un om făcut şi nu născut — şi dacă este aşa — atunci cum este posibil ca o altă parte a fiinţei mele, cea vanitoasă, să cîştige şi să se comporte sfidător, uitînd că da n-ar fi fost dacă n-ar fi existat acea întîlnire cu o fiinţă care şi-a revărsat din prea plinul înzestrării!

Sigur, sîntem o lume de bezmetici care-şi închipuie tot felul de lucruri care mai de care mai abracadabrante, uitînd să fie ceea ce ar trebui să fie: oameni care să-şi ştie măsura. Îmi dau seama că fac parte din cei cărora li s-a întîmplat să şi piardă măsura, căci nu-mi explic altfel faptul că nu mă gîndesc mai des la Toma. ■

TOMA

Urc din adîncuri
Şi noaptea îmi coboară pe umeri
dezbrăcîndu-mă înfiorată
Urc spre lumina de sus
Acolo să ajung, de unde se vede
totul
Acolo, unde bat toate vînturile
arzînd, pustiind firea,
răscolind neghioaba obişnuinţă
şi fiecare petec al simţirii.

Mîngîiere de taină a viselor mele
vinul meu neîndoit
pîinea mea cea de toate zilele
iubita mea!
Ţi-aduci aminte de mine
cu fortota nebună a cîrciumii
şi lacrimile mele
Ce nu pot ajunge pînă la tine?
Fîşia de lumină ce vine din galaxii
Mîngîie chipul tău
Mînjit cu tuş

. . . .

Ţi-aduci aminte de mine?
De ştire vreau să-ţi dau
Cu un minut înainte de-a muri
Şi jertfa mea de-o înţelegi
De-a pururi umbra mea te va însoţi.

O faţă neîntreagă la minte
nebună ca păsările
S-a furişat în zdrenţele mele
dînd nopţii poartă spre cerul gol
O faţă
nebună ca păsările
neîntreagă la minte
S-a topit în răsăritul începutului.
Aruncă doamne pămînt peste mine
şi vino şi tu!

Ţi-aduci aminte de mine?
V-aduceţi aminte de mine?
Cel care a murit dintîi
Şi cel care nu a fost
niciodată viu
au operat
ceva
Care a început să mişte
fără lumină
fără să se lege la ochi;
era un pui de adevăr
slut
pe care-l luase cineva
cu împrumut
de fapt nu era un bărbat
ci o femeie
care opera
năucind o idee

Trip
Trip, tricelep
Flip
Turalapotip
în sfîrşit, în sfîrşit, în sfîrşit
Totul e trip
Trip, trip, trip, trip
Acesta e cîntecul Trip
pustiul negru şi alb
motivele în ori
Cvasurile lui Dali
Simfonie în Sil, bet, mol, major
Trip, trip
Tricelepsa tip
Caută, ascultă

Viermişorii cîntă
Moartea seceră lanul pur
Acesta e cîntecul vieţii
Trip, trip, trip, trip
Toma s-a sinucis
Răul n-are limită
Nu mai sunt pereţi
Oraşul se scufundă încet
Trip, trip, tricelepsa trip
Toma s-a sinucis
Sînt sigur — trip — că voi fi mai uşor
şi slobod, trip, trip, trip
Auziţi, oameni, auziţi
aici
căpcăuni, romancieri, pisici
oameni înalţi şi oameni mici
Auziţi, oameni auziţi
aici
Viermişorii urcă, viermişorii cîntă
trip, trip —
Acesta e cîntecul, cîntecul vieţii
trip, trip
Se aude încet, seceră lanul pur
trip, trip
trip, trip
M-am dus.

A ruginit dragostea noastră
aninată de pleoape
Speriată
A ruginit dragostea noastră
lacrimi cad din ochi închişi
Şi se strîng cuminţi în palmă.

. — .

Ca-ntr-un vis
fermecat am prins
în căuşul palmei mele
lumină din stele

. — .

Ce idee minunată ar fi
Să nu avem nici o ieşire
norii călători să acopere
cu bezna lor ceasurile
Să-mi ţes singur pînza vieţii
Ca tînărul păianjen
Din trupul lui.

* * *

Iată pădurea şi omul
unde mi-a încărunţit
gîndul ascuns
Iată scaunul şi zeul pădurii
care
se piaptănă
Iată întreaga suprafaţă
care
capătă sens
Iată stejarii din corul pămîntului
Iată psalmii înfruntînd tainele naturii
şi jocul luminii
Iată începutul (Doamne
ţi-a făcut milă de mine
pentru cît timp?)
Iată laptele naturii
Iată mierea pămîntului
Iată melcii tulburînd pacea lumii
cu viteze nebune
Iată spiritul machiat în clown
pitit în subsoluri
Iată morţii zîmbind fericiţi

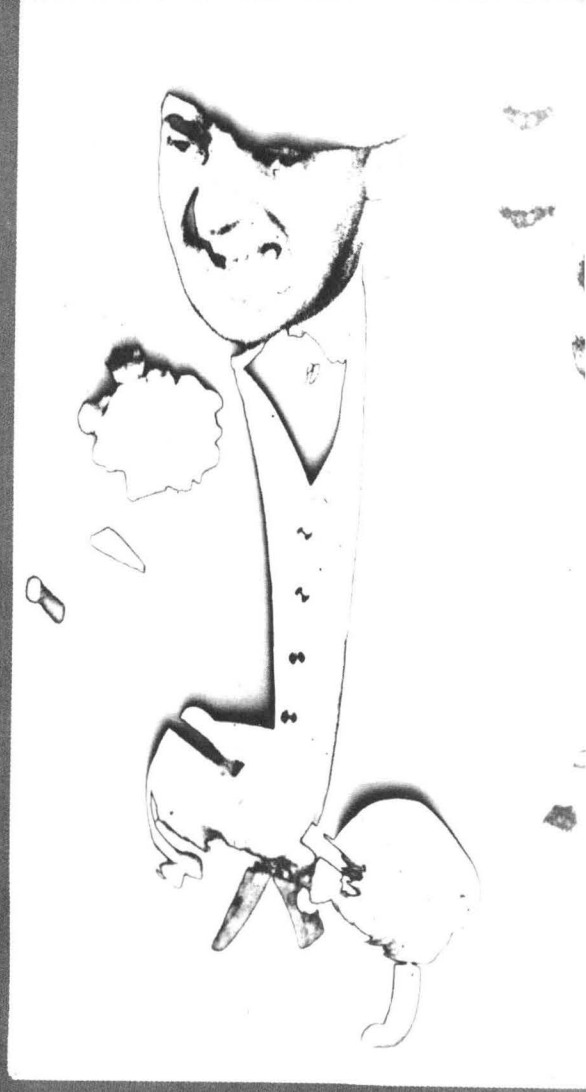


foto: ion miclea

Scîncesc din zori
de cînd fac ochi
de dimineaţă
Scîncesc ca o paiaţă
din piaţă
Scîncet de om nebun
scîncet sfrijit
pe plita minciunii
pleznind de ambiţii
Scîncet pe furiş
Scîncet turbat
Scîncet de copil monstru
Scîncet de babă nebună
Urlînd în faţa scării
Ce coboară spre iad
Să i se facă loc
măcar pînă la primăvară
că nu poate sta afară
Babii i-e dor de arsură
de cîntece de pahar
de pilitură
de un drac de bărbat
fără halat
Scîncească baba
bubuind constelaţii
Unde s-or fi ascuns bărbaţii
Poate în cîrciume de ţară
în acele crame reci
Unde bei şi nu te înec
Mă aude baba scîncind
Scîncet odios
de tiriturâ
ajunsă la bordură
şi mă le te băutură

LA BALUSTRADĂ

Apariţia unui volum de teatru al lui Vaclav HAVEL, Ispita, **reunind şapte piese, mai lungi sau mai scurte, în traducerea lui Jean Grosu, (Ed. Univers 1991), ne pune pentru prima dată într-un contact semnificativ cu literatura dramatică a autorului ceh. Apăruseră în presa şi revistele noastre de cultură, după 1989, multe dintre intervenţiile sale pe teme politice, în cadrul diverselor foruri europene, în contextul metamorfozei socio-politice a Estului.**

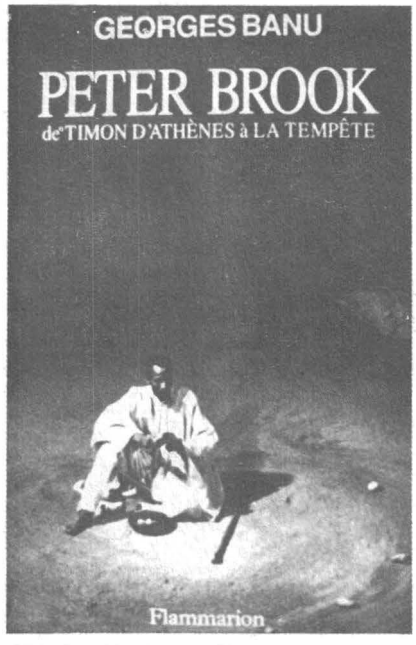
Începutul anilor '60, cînd începe să lucreze la celebrul Teatru de la Balustradă, e o perioadă importantă: reprezentarea piesei Garden-Party **atrage atenţia teatrului european asupra uneia dintre cele mai interesante expresii ale absurdului, după ce «primul val» (Beckett, Ionescu) se desfăşurase pe scena teatrală. Interesant este că, de atunci, din ce în ce mai insistent, teatrul şi campania pentru drepturile omului şi formarea societăţii civile în Cehoslovacia au mers împreună. Anul 1968 e un moment de răscruce: invazia forţelor militare ale Pactului de la Varsovia şi stoparea procesului de dezgheţ într-o verigă a sistemului comunist înseamnă intrarea unor intelectuali într-o marcată disidenţă. Teatrul şi mediile artistice pragheze devin conducătoare de influenţă, scena fiind un loc public evident pentru afirmarea drepturilor omului.**

Piesele de teatru ale lui Havel — Garden-Party, Largo desolato, Ispita **sau** Protestul, **incluse în volumul apărut în româneşte, compun o geografie a spiritului critic propriu autorului prin care transpar subiectele favorite. În** Largo desolato **(1984), de pildă, spre deosebire de** Garden-Party **(1963), nu absurdul unei societăţi dezvoltată într-o direcţie care malformează conştiinţele, ci relaţia între intelectual şi Putere îl interesează cu precădere. Leopold, personajul din piesă, scrie un eseu despre «Ontologia eului uman» care găseşte o largă audienţă în diverse medii sociale. Autorităţile încep să se îngrijoreze, să facă presiuni asupra autorului. Pe de altă parte, emisari ai mediilor favorabile ideilor lui Leopold încearcă să-l determine să facă un pas mai departe: să scrie un fel de declaraţie, ca un** summum **al ideilor sale Acţiunea acestor emisari nu este lipsită de automatisme de limbaj şi de stereotipii de situaţie pe care Havel le cultivase încă de la începuturile sale de dramaturg. Cînd oamenii Puterii îi cer lui Leopold să recunoască în scris că nu el e autorul eseului cu pricina, personajul cere timp de gîndire. Evoluţia sa din acest moment pare să fie un topos al lumii personajelor lui Havel: indeciziile intelectualului îndemnat să ia o poziţie mai tranşantă, expunîndu-se riscurilor de rigoare. Şi Leopold, în final, cînd oamenii Puterii revin spunîndu-i că nu i se mai cere să nege şi că totul** se amînă, **cade pradă unei crize nervoase.**

Raportul de forţe dramatice de mai sus îl regăsim, într-o altă perspectivă, mai dură, în Asanarea, **unde ceva din maleficul mediului kafkian din** Castelul **proliferează teama tot mai accentuată în legătură cu decizia ce trebuie luată de grupul de specialişti: asanarea zonei din jurul cetăţii medievale unde trăia de multă vreme o comunitate oarecare. Am zice că e o piesă privind «sistematizarea», despre care, la vremea cînd piesa lui Havel a fost cunoscută (1987), se scria la noi cu sîrg şi avînt la modul encomiastic de către unii oameni de cultură, dacă se poate zice aşa!**

Dramaturgia lui Havel nu este una vindicativă în ordinea umanului. După ce a fost ales preşedinte al ţării, dramaturgul avea să facă apologia unei reconcilieri care nu excludea însă analiza lucidă a comunismului, a rolului jucat de poliţia politică, a soartei nomenclaturiştilor etc. Fără patimă. Discursul său de la Oslo (august, 1990) începea, de altfel, cu o recunoaştere: «între defectele mele — şi cu siguranţă că am destule — nu se numără şi capacitatea de a urî».

■ MIRON POPA



CERCUL ŞI SPIRALA «SCENA» UNUI MARTOR: PETER BROOK

În aparenţă, cartea lui George Banu, Peter Brook (De Timon d'Athènes à la Tempête ou Le metteur en scène et le cercle), **apărută la sfîrşitul anului trecut la Flammarion, poate fi considerată ca istoria unui martor, el, criticul George Banu, fiind un participant la aventura spectacolelor brookiene, începînd cu** Timon din Atena **(1974), şi sfîrşind (!) cu** Furtuna **(1990). Spun «în aparenţă», pentru că o calitate ca aceea de martor comportă multe niveluri de raportare la eveniment sau la un fapt oarecare. Scrisul lui George Banu, unul dintre cei mai interesanţi critici şi oameni de teatru de azi, autor al multor volume de eseuri teatrale, profesor la Sorbona, reflectă o dinamică proprie a actului de a concepe relaţia sa cu teatrul. Interesul pentru teatru înseamnă şi călătoria, dar şi studiul, înseamnă şi ieşirea din orgoliul fals asumat care îl determină pe critic să stea în tranşeea etichetei, dar şi cercetarea faptelor de cultură teatrală care abia astfel se dezvăluie unei priviri interesate.**

Spectacolele lui Peter Brook, odată cu stabilirea sa în Franţa, îi apar criticului ca un drum care nu ţinteşte spre opţiune în jocul contrariilor, ci, mai degrabă, spre asumarea lor în vederea afirmării unui limbaj teatral deosebit. Cu o formulă simplă a lui George Banu dar impunînd ideea: «Brook nu caută perfecţiunea, ci fluiditatea. Nu-i place să revină, preferă în totdeauna să continue».

În ce constă esenţa acestei mişcări permanente spre a continua? **«Martorul» va găsi răspunsul la întrebare după multă vreme: personalitatea regizorului, care, fără îndoială, emite o anume fascinaţie asupra criticului, se dezvăluie treptat, paralel cu evoluţia ideilor sale regizorale. Limbajul teatral este, înainte de toate, la Peter Brook, un limbaj al umanului semnalat prin corp şi limba naturală a performerului. Dar şi** locul teatral. **George Banu descoperă pasionat relaţia secretă, la Brook, între pustiul unui loc ales de regizor, în Africa sau în Europa, şi intenţionalitatea pe care acesta i-o impune odată cu lucrul la viitorul spectacol. Pentru Brook samnul teatral ţine de primordialitatea materiei, a elementelor — foc, pămînt, apă — care conferă umanului (fiinţa actorului, dar şi corpului colectiv al publicului) «abilitatea» de a se descoperi pe sine descoperind un domeniu al libertăţii. Exerciţiile pregătind spectacolul nu sînt numai tehnice ci şi formative, scrie criticul. «Exerciţiul, spune Brook, nu serveşte la a obţine ceva, ci la a te elibera de ceva».**

O MĂRTURIE

Casa de presă şi editură «Rampa şi ecranul» a publicat anul trecut în colecţia sa «Monştrii sacri» un mic volum despre actorul comic Birlic, semnat de criticul teatral Valentin Silvestru. Deşi l-a cunoscut personal foarte puţin, l-a urmărit destul de mult în activitatea scenică. Criticul recompune portretul actorului folosind sistemul de lucru al fişei de dicţionar intersectată, de multe ori, de mărturii ale celor care i-au stat în preajmă lui Birlic. Aspectul documentar prevalează asupra «vocii» lui Grigore Vasiliu (Birlic). La modul redactării volumaşului, ar fi fost, poate, necesară, o cronologie bio-bibliografică distinctă. Altfel, multele informaţii trebuie luate ca atare. Dar, poate, la fel de bine, nu era nevoie de aceasta, dacă e vorba de o «mărturie». ■ *MIRON POPA*

COMEDIANT II

COLECŢIA „CÎNTĂREAŢA CHEALĂ"

Piesa lui Octavian SOVIANY, **Strălucirea şi suferinţele filosofilor,** editată de «Ghepardul» la sfîrşitul anului trecut, subintitulată «farsă cinică în două părţi cu numeroase anacronisme», îmi aduce aminte de **Iaşii în carnaval** de Alecsandri, poate şi din cauza spectacolului lui Victor Ioan Frunză din decembrie 1989 de la Naţionalul din Cluj. Posibilul complot care ar ameninţa ordinea statală e un indiciu al acestei similitudini. Care se opreşte aici însă. Piesa lui Soviany este, la rîndu-i, o ofertă de spectacol foarte interesantă. Trupa de actori, de comedianţi, invitaţi la «Cişmeaua roşie», primul teatru din Ţara românească, la începutul anilor '30, sub supravegherea strictă a oamenilor stăpînirii — pentru a preîntîmpina orice tentativă de atentat la viaţa lui Vodă Caragea — trimite cu gîndul la modul de organizare, imbecilitatea şi temerile care guvernau pe responsabilii «Cîntării României» şi de alte spectacole festive. Trimiterea aceasta, singura, ar fi injustă faţă de piesă care, după situaţia de început, cu un Cor pus să repete la nesfîrşit «Nu e pe lume minune mai mare ca omul», dezvoltă un tip de teatru în teatru în care comedianţii, dar şi unele figuri ale Puterii vor interpreta «Strălucirea şi suferinţele» lui Socrate, Platon sau Criton. Dacă modalitatea teatrală e una cunoscută, ceea ce atrage în cazul acestei piese este inducerea, într-o ecuaţie originală, a unor elemente ale ludicului foarte interesante.

Poate că insistenţa asupra dialogurilor socratice, cît de adaptate sînt ele de către autor, determină trenarea acţiunii dramatice. Limbajul însă, în scenele «contemporane» epocii, este savuros. Cred că valoarea piesei lui O. Soviany stă şi în talentul de a proiecta o imagine **vie**, prin recurs la un timp trecut, a unor evoluţii mentale destul de actuale. Deşi piesa te face inevitabil să te gîndeşti că a fost scrisă — cum este şi atestat în prefaţă — înainte de 1989. ■ *MIRON POPA*

CARTEA DE TEATRU

Interesat, în spectacolele sale (Timon, Păsările, Iks, Mahabharata, Furtuna), **de «distribuţie planetară», de actori-participanţi la actul teatral (ei sînt de provenienţă etnică, rasială diversă), Brook urmăreşte nu atît un principiu ţinînd de «drepturile omului» şi de «libertatea de expresie», în principal, a oricui — deşi substratul acestora poate fi luat în seamă aici —, cît, mai ales, cum scrie George Banu,** «prezenţa actorului, puterea sa de iluminare pe scenă, ca şi corespondenţa cu o anume imagine deja constituită a rolului».

Criticul — «martor» este surprins adesea de forţa lui Brook de a sugera, stimula şi, în final, obţine «reînnoirea» actorilor cu care lucrează. Este evident că faptul se produce şi în urma unei tehnici care are în vedere a lucra în grup dar şi în timp. Michel Piccoli, citat în această privinţă, spune că «timpul este luxul lui Brook». Şocul resimţit de Brook la primul său voiaj în Africa, cînd are revelaţia artei continentului negru, se va reverbera în modul său de lucru, observaţiile pe care le va face, şi în alte voiaj uri, fiind parte integrantă din munca sa de la Centrul internaţional de cercetări teatrale, înfiinţat de el la Paris, împreună cu Micheline Rozan. Efectele acestor cercetări se pot regăsi în unele afirmaţii făcute de regizor într-un interviu inedit pînă la apariţia unui fragment în această carte a lui George Banu. „Există actori care au devenit actori pentru a se ascunde şi sînt actori care au devenit actori pentru a se deschide şi a evolua. Opţiunea mea, faţă de aceste două cazuri, este foarte clară. Nu-mi plac acei actori care vor să construiască. Iată de ce, de exemplu, am relaţii foarte bune cu actorii africani, pentru că ei nu sînt deloc actori naivi şi intuitivi, sînt actori foarte, foarte profesionişti, în sensul că au multă competenţă şi meşteşug. Dar ei nu încearcă să se ascundă în spatele rolului. Dimpotrivă, caută să fie în întregime deschişi, pentru ca rolul să se exprime prin toate mijloacele lor. Este contrariul marelui actor de compoziţie occidental, la care totul este construcţie artistică şi unde ceea ce se petrece în interior este aproape întotdeauna greu să afli. Este construcţia prin virtuozitate. Eu caut la actor această puritate care apare cînd el se deschide. Apoi îi cer să aducă ceva de la el. Nu-mi plac debutanţii care vin şi spun: «Mă las pe mîinile dumneavoastră». Pentru că eu atunci mă întreb: «De ce!»".

Relaţia umană, dincolo de aceea presupusă de realizarea spectacolului, este unul dintre elementele esenţiale ale poeticii brookiene. George Banu observă cum maestrul îşi pune «semnătura» pe eligia rolului creat de cîte un actor: «E just». Just în raport cu ce!, se întreabă «martorul». Evident că în raport cu... Brook. Regizorului nu-i place limitarea la trăsătura unică a rolului. E ceva restrictiv, o cenzură de nesuportat. O expresie-cheie, the shifting viewpoint, **auzită de la un filosof irlandez într-un bar, îl acaparează pe Brook. Expresia desemnează acea calitate a privirii care nu «atacă» frontal subiectul, ci pe aceea care schimbă perspectiva.** The Shifting Point, **titlul cărţii lui Brook, apărută în 1988 la Londra (rememorare a patruzeci de ani de cercetare teatrală), este nu numai un concept spectacologic dar şi o atitudine umană faţă de timp şi faţă de relaţia umanului cu timpul. George Banu îl evocă, în această privinţă, pe un alt mare artist al secolului nostru, pe Brîncuşi, ale cărui sculpturi cer să fie privite din toate părţile.**

Pentru Brook, afirmă George Banu în finalul seducătoarei sale cărţi, cercul este figura mentală ca şi imaginea concretă a teatrului său. Dar Brook nu refuză nici modelul spiralei care înseamnă mişcare în timp. Cercul, scrie George Banu, este «unitate a momentului», spirala întreţine mişcarea în durată. Pentru Brook, odată cu închiderea, prin Furtuna, a unui cerc al creaţiei, timpul spiralei a venit din nou.

■ *MARIAN POPESCU*

TEATRUL IDEILOR. ANTOINE VITEZ

■ Dispariția neașteptată, în vara lui '90, a lui Antoine Vitez, după ce venise în România împreună cu alți importanți oameni de teatru francezi (turneul **Printemps de la liberté**), a însemnat nu numai pierderea unuia dintre cei mai importanți regizori ai teatrului francez, dar și una dintre pozițiile strategice ale lumii teatrale: Antoine Vitez a fost, pe lîngă regizorul cunoscut, și creatorul unui mod uman de a aborda teatrul ca fapt de cultură, mod concretizat și de multe scrieri despre relația teatrului cu societatea timpului nostru.

Unul dintre cei mai importanți critici de teatru de azi, George Banu, autorul recentei cărți despre Peter Brook, împreună cu Danièle Sallenave, eseist, prozatoare, au antologat într-un volum masiv, sub titlul **Le théâtre des idées (Teatrul de idei)**, multe din scrierile lui Vitez. Autorii antologiei le-au grupat în cîteva secțiuni: «Portrete» (ale lui Vilar, Chéreau, Strehler, Kalisky între alții), «Atitudini», «Convorbiri», «Note și jurnal de lucru», «Programe» (cuprinzînd articole din programe ale teatrelor).

Arta teatrului, pe care revista TEATRUL AZI vi-l oferă în traducere grație amabilității, întotdeauna generoase, a domnului George Banu, este un articol scris în 1985 pentru primul număr al revistei «Arta Teatrului». ■ M.P.

ANTOINE VITEZ

ARTA TEATRULUI

■ Cînd totul va fi trecut, o să privim aceste vremuri — acești treizeci sau patruzeci de ani — ca pe o vîrstă de aur a teatrului din Franța. Rareori se va mai vedea născîndu-se atîtea experiențe și înfruntîndu-se atîtea idei despre ceea ce trebuie să fie scena și despre posibilitățile ei. Iluzie sau aluzie, cult al sensului sau deturnare a sa, re-citire sau împrospătare a clasicilor, virtute revoluționară sau platitudine fără valoare, fiefuri sau feude în teatru, legende despre marii oameni, public fără teatru, teatre fără public, toate la un loc încîlcite într-o enormă confuzie.

De aici rezultă și necesitatea acestei reviste; niciodată nu trebuie să se spună: încă una, pentru că numărul revistelor destinate să ilustreze Arta teatrului va fi, chiar și în aceste vremuri, prea mic în raport cu bogăția teatrului însuși.

Bineînțeles, nu este fără sens faptul că această revistă poartă în titlul ei cuvîntul Artă. În afară de omagiul adus lui Gordon Craig, este vorba despre ceea ce caracterizează **facerea** și **refacerea** și, în mod deosebit, prin ce se manifestă arta. În fond, ce alt scop să avem decît să examinăm căile pe care le străbate artistul de teatru, indiferent care ar fi locul lui în construcția piesei, pentru a ajunge să reproducă în fiecare seară, sau de la o stagiune la alta, același obiect, aproape deloc schimbat.

În acest **aproape deloc** stă, de fapt, plăcerea, însăși poezia teatrului. Cu cît forma este mai fixă, mai rigidă, cu atît publicul este mai atent la cele mai neînsemnate variațiuni ale jocului. Opera, la noi, teatrul Nô, în Japonia, sînt exemple de artă supusă unei continue variații. În același timp, însă revenirea continuă la montarea operelor cunoscute, interminabilă scormonire a acestui teren, nu este altceva decît căutarea neobosită a variantelor de interpretare. Tradiția conservă, da, dar numai prin schimbare, obligație care ne revine dintr-un ordin secret, obscur, un fel de blestem sau de pedeapsă de a nu ne pierde memoria.

O să scriem, deci, despre Tradiție și, dacă o să avem nevoie de un patron, o să-l luăm pe Louis Jouvet. Cel care, în Franța, a fost ultimul regizor al epocii trecute și primul din cea nouă, mai bine zis, un artizan al teatrului ca operă compusă continuu dintr-o suită de alte opere, făuritorul unor opere unice, ca niște castele de nisip făcute din semne delicat asamblate, purtînd în el, cu o acută conștiință, contradicția între figurile arhaice, ivite din timp, și aparențele moderne. Munca lui asupra memorării textelor ne inspiră.

S-a remarcat că modurile de interpretare a unor personaje ca Hermiona, Hamlet, Nina sau Mutter Courage sînt în număr mic, nu atît de infinit cît s-ar putea crede că ar fi, și că opțiunile montării sînt și ele limitate la cîteva tipuri esențiale. Cu răbdare, o să încercăm dezvăluirea lor, înțelegînd apariția și dispariția modelor și a stilurilor, rațiunea entuziasmelor exagerate, a forțelor sociale ce se ascund în spatele gesturilor artistice. Căci teatrul este un cîmp de forțe, foarte mic, dar în care, totdeauna, se joacă întreaga istorie a societății și care, în ciuda micimii sale, servește de model pentru viața oamenilor, spectatori sau nu. Laborator al comportamentelor omenești, păstrător al gesturilor și al glasurilor, loc de experiment pentru alte gesturi noi, noi modalități de «zicere» — cum îl visa Meyerhold — pentru a-l schimba pe omul obișnuit, cine știe?

Înainte de orice, să protesteze împotriva unei imagini umane reluată pînă la sațietate în jocul plat al actorilor, așa cum se vede pe toate ecranele de televiziune din lume — aceasta este menirea teatrului. Și să reușească, în ciuda forțelor inegale.

Acest protest al aparențelor trebuie să ajungă pînă la protestul scrierilor. Textul de teatru nu va avea nici o valoare pentru noi dacă nu este auzit și — la propriu — jucat. Opera dramatică este o enigmă pe care teatrul trebuie s-o rezolve. Pentru asta e nevoie, adesea, de foarte mult timp. Nimeni nu va ști, la început, cum să-l joace pe Claudel, nici pe Cehov, dar va juca imposibilul care transformă scena și jocul actorului; astfel, poetul dramatic stă la originea schimbărilor formale ale teatrului; singurătatea sa, lipsa lui de experiență, chiar iresponsabilitatea lui ne sînt prețioase. Ce să facem cu acei autori meșteșugari ce prevăd efectele de lumină și chiar unghiul de înclinare al scenei? Poetul nu știe nimic, nu prevede nimic, darul de a juca este al artiștilor. Și astfel, cu timpul, Claudel, despre care se credea că e cam obscur, va deveni foarte clar; Cehov, care era socotit fără vigoare, va apărea viu și foarte precis.

Arta teatrului este o muncă de traducere: dificultatea modelului, opacitatea sa, provoacă pe traducător să inventeze în propria sa limbă, pe actor în trupul propriu și în propriul glas. Chiar traducerea propriu-zisă a operelor teatrale este un exemplu al mizeriei prin proliferarea modurilor rușinoase de adaptare, destinate să satisfacă nu se știe ce fel de gust public. Chiar dacă, desigur, gustul presupus al majorității are garanții săi, ca și apărătorii săi.

O să ne mai ocupăm și de critica de teatru. Oricît de slabă ar fi ea în Franța, oricît de limitat i-ar fi orizontul, oricît de neînsemnate i-ar fi scopurile și oricît este ea de puțin școlită, ne va interesa mereu examinarea tendințelor pe care ea o întreprinde, ca martor scormonitor, luminîndu-ne în orice moment asupra situației politice în care ne aflăm. Deci, nu o vom neglija. Ea face parte din teatru, loc impur unde acțiunile sînt totdeauna polemice: se joacă pentru cine? împotriva cui? ca să se plătească ce datorie? să se rezolve care ceartă? Diversele succese nu au altă rațiune decît să hotărască înfrîngerea de către un grup a unui curent ostil și de fiecare dată unii sînt folosiți împotriva celorlalți, apoi rolurile se schimbă. Asta nu e ceva nou, dar vrem să știm, să vedem, zicîndu-ne că nu putem fi păcăliți. Ăsta-i rostul unei reviste, vocația ei.

În sfîrșit, vom apăra funcționarea, chiar existența montării, contestată din nou, azi, în principiu. Ea nu poate fi lăsată prizoniera inefabilului raport dintre actor, text și public. Nu trebuie admis ca teatrul să fie jefuit de această cucerire istorică, întemeietoare a ceea ce se numește teatru de artă. Drumul este îngust, între prea largul sens conservator și cel al demagogiei populiste. Ceea ce căutăm noi este conștiința vremii și poziția noastră față de durată. ■ *În românește de* ELENA DRĂGUȘIN-POPESCU

* *Articol publicat de Antoine Vitez în noua revistă L'Art du théâtre, nr. 1/1985 și reluat de către Danièle Sallenave și George Banu în masiva lor antologie Antoine Vitez* — Le Théâtre des Idées, Gallimard, 1991.

COUPÉ

DUPĂ DOUĂZECI DE ANI

...de la tumultuoasa lor iubire (şi după mai bine de trei secole de la moartea lui Molière), Célimène şi Alceste, eroii din Mizantropul, **se reîntîlnesc în paginile comediei lui Jacques Rampal** Célimène şi cardinalul, **pusă în scenă la Paris, la Théâtre de la Porte-Saint-Martin, de Bernard Murat cu Ludmila Mikaël şi Gérard Desarthe. O coincidenţă (sau nu e o coincidenţă!) face ca pentru actorii personajele, mai precis «ediţia princeps» a acestora, să fie bine cunoscute: Gérard Desarthe a jucat Alceste cu ani în urmă la Bobigny, Ludmila Mikaël a fost Célimène într-un spectacol al Comediei Franceze. Celebrul interpret al lui Hamlet şi al lui Peer Gynt mărturiseşte a fi fost sedus din prima clipă de textul lui Rampal care «are îndrăzneala să scrie în versuri ceva ce nu e nici o pastişă nici o continuare. Este un fals drăguţ». În plus, «pentru mine, căruia mi se reproşează mereu că mă complac în roluri de angoasat, e cel mai nimerit prilej de a juca un autor contemporan şi o comedie». Mizează pe meritele textului şi Ludmila Mikaël care era decisă a-şi permite o vacanţă de o stagiune în ceea ce priveşte scena, după filmări în Vietnam şi apoi în Polonia, dar «am făcut o lectură a piesei împreună cu Gérard Desarthe şi am fost cucerită». Sperăm ca aria «victimelor» să cuprindă şi spectatorii şi ca domnul Molière să nu ceară daune.** ■ C.D.

PROSPECTUS...

■ **...este titlul primului buletin informativ editat de Asociaţia Internaţională a Criticilor Teatrali (AICT). Urmînd să apară de trei ori pe an, acest număr (ianuarie-aprilie/1992) cuprinde scurte rapoarte informative despre teatrul din Rusia, Festivalul Ramayana din Indonesia, Congresul ITI de la Istanbul (despre care a informat Margareta Bărbuţă în TEATRUL AZI). Stagiul tinerilor critici organizat anul trecut în România şi în Finlanda (unde a participat şi criticul Alice Georgescu, v. TEATRUL AZI nr. 11/91) şi despre alte colocvii şi simpozioane internaţionale pe teme teatrale. Ultimele două treimi ale «proSPECTUS»-ului sînt destinate unei liste de spectacole, aranjată pe ţări, în ordine alfabetică. Lista românească — Biroul secţiei de critică al UNITER fiind membru colectiv, ca secţie naţională, al AICT — oferă un ghid cuprinzînd Braşovul, Bucureştiul («Bulandra», Comedie, Naţional, «Nottara»), Cluj , Constanţa, Craiova, Oradea, Timişoara. Figurează alci şi cîteva spectacole absolut mediocre. Cine le-a comunicat!**

Buletinul AICT se încheie cu cîteva liste utile — ale adreselor conducerii Asociaţiei şi ale viitoarelor activităţi. Optimismul şi speranţa declarate în cuvîntul introductiv al lui John Elsom, preşedintele AICT, par să fie susţinute de primul număr, util fără îndoială, al proSPECTUS-ului. ■ M.P.

ÎNTRE ANTRACTE ŞI CONTRACTE

TEATRUL ROMÂNESC PE SCENA LUMII
CORESPONDENŢĂ DE LA PARIS

Raluca Penu).

Adunaţi la un pahar «de ceva», oferit — conform tradiţiei — în holul Teatrului naţional Odeon, care găzduieşte Teatrul Europei, actorii teatrului îl înconjoară pe un bărbat cu părul cărunt, cu ochi albaştri şi plini de zîmbet, care nu ştie cum să-şi mai exprime entuziasmul pentru joc, regie, într-un cuvînt, **pentru tot.** Emoţionaţi sînt toţi, şi cei care ascultă şi cel care le vorbeşte. Bărbatul acesta are o profesiune rară, totuşi, pe pămînt: filosof. Un mare filosof al secolului nostru, un om care a dat omenirii idei poate la fel de măreţe şi de profunde ca filosoful Hamlet, gîndul şi vocea lui Will. Numele acestui om care repeta şi iar repeta «un spectacol fantastic»: EMIL CIORAN.

● Poate că pentru prima oară am realizat şi înţelesul dar şi dulcele umor al expresiei «ce n-a văzut Parisul!». Într-adevăr, două teatre româneşti la Paris, **în acelaşi timp** — aşa ceva nu s-a mai întîmplat în capitala Franţei. Avancronicile — şi acesta e un caz rar întîlnit — au prezis succesul ambelor spectacole: **Hamlet** şi **Şase personaje în căutarea...,** o meditaţie pe texte filosofice realizate de tînărul Teatru franco-român. E drept, autorii articolelor văzuseră spectacolele şi ştiau despre ce scriu. (Nimeni nu prea are îndrăzneala să exprime laude în necunoştinţă de cauză pentru că îşi compromite cariera.) Desigur, a fost vorba în aceste prezentări şi despre greutăţile prin care trece încă teatrul românesc, şi despre unele deziluzii, şi despre drumuri, şi despre drame (unele personale, altele mai generale), şi despre opiniile monarhiste ale interpretului nefericitului prinţ Hamlet (exprimate, de altfel, şi la conferinţa de presă de la ambasadă şi, după cum s-a constatat, nimeni n-a murit din asta), şi despre marile realizări ale lui Liviu Ciulei, şi despre spectacole de valoare la Craiova ca şi despre multe altele.

● Curioasă imagine să vezi regizori emoţionaţi: Alex. Tocilescu şi Sophie Loucachevsky (autoarea colajului şi a regici spectacolului Teatrului franco-român, rostit într-o franceză impecabilă de toţi cei şase actori: Gheorghe Visu, Simona Măicănescu, Micaela Caracaş, Mihai Gruia-Sandu, Oana Pellea,

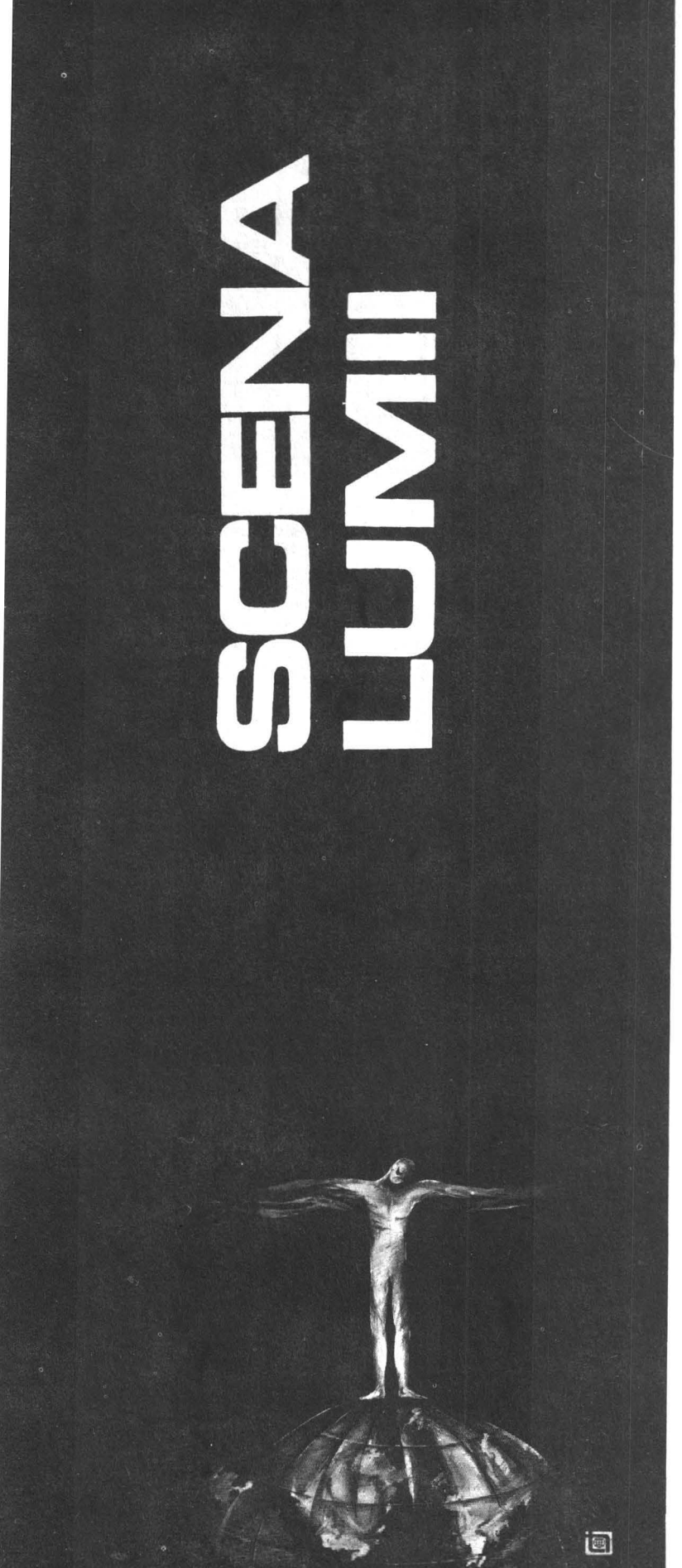
— În 1991, am văzut **Hamlet** la Londra. L-am considerat un spectacol magnific. Caramitru este un foarte mare actor, unul din marii actori europeni! Am înţeles că este un spectacol emblematic! Nu numai pentru Caramitru dar şi pentru teatrul românesc! Şi am hotărît să aducem **Hamlet** la Paris. Nimic nu este veşnic, spectacolele dispar şi ar fi fost păcat ca Parisul să nu vadă acest spectacol care a jucat un rol fundamental în teatrul românesc. Pot spune că am văzut şi alte spectacole româneşti, mai recente, unele poate şi mai bune dintr-un anume punct de vedere. Am văzut o realizare a lui Ciulei, **Trilogia** lui Andrei Şerban la Naţional, dar — repet — **Hamlet** rămîne un spectacol-simbol pentru **două** epoci, atît de distincte... atît de distincte!

● Desigur, contractele culturale nu aduc, asemenea celor economice, rezultate palpabile. (Mai ales cînd este vorba de investiţii mari de capital, de construcţii capitale sau de telecomunicaţii care în scurtă vreme se vor îmbogăţi radical la Bucureşti, Timişoara, Craiova, Bacău, Piteşti sau Iaşi.) Şi totuşi (cine zicea?): «Cultura şi arta reprezintă capitalul care — în timp — aduce cele mai mari dobînzi!»

● Contracte... antracte... contacte. Istoria va hotărî!

■ ALEXANDRU STARK

SCENA LUMII



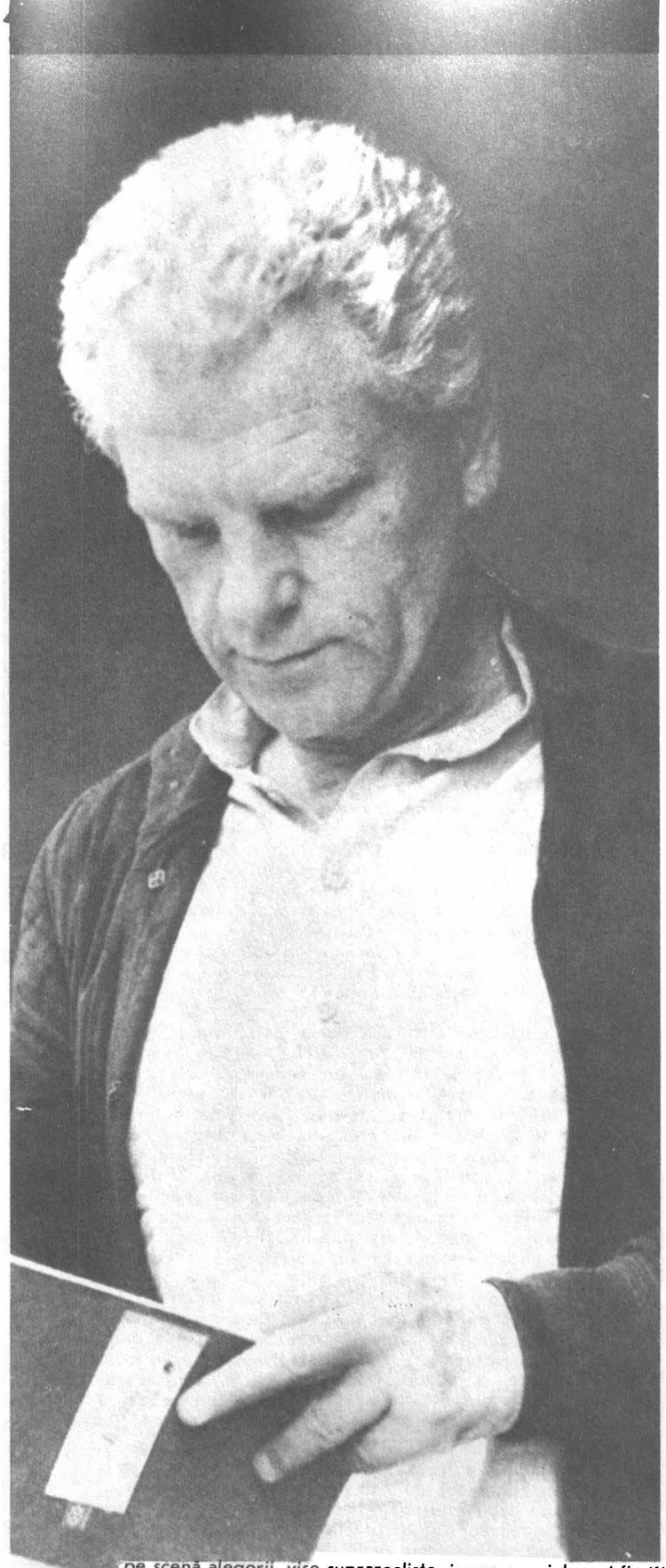
TANKRED DORST:

«Aș vrea să fiu bun, perfect, și nu sînt...»

Tankred Dorst — un nume care începuse să capete pentru mine o rezonanță puțin stranie, magică aproape, așa cum, ne-a spus dramaturgul la un moment dat, pentru el însuși au o aură magică nume precum Toller, sau Merlin, sau Pirandello... Și iată-mă, deodată, stînd de vorbă chiar cu Tankred Dorst în carne și oase — un bărbat înalt, cu părul argintiu și cîrlionțat, cu ochi albaștri, serioși chiar și atunci cînd rîde și privind, parcă mereu cu un pic de neliniște, mai mult peste ochelari decît prin ei. Arată surprinzător de tînăr pentru cei 67 de ani neîmpliniți (s-a născut la 19 decembrie 1925 într-un sat din Turingia) și este de o simplitate și de o modestie ce contrazic violent imaginea noastră despre «occidentalul celebru». Ascultă cu atenție, concentrat, întrebările și explicațiile, răspunde prompt și binevoitor, explică, la rîndul lui, pe larg, cu dorința vădită de a te face să înțelegi exact totul. (Pentru detalii apelează la soția și colaboratoarea lui, Ursula Ehler — vioaie, spontană, deschisă.) Discuția se desfășoară firesc, fără crispări sau suspiciuni de o parte sau de cealaltă. Și fără complexe («Teatrul occidental pare adesea mai bun decît e datorită posibilităților sale tehnice, care presupun și posibilități financiare» explică Dorst). În interviul acordat în exclusivitate revistei «Teatrul azi» am încercat să aflu cîte ceva atît despre dramaturgul, cît și despre omul Tankred Dorst.

■ **Care au fost întîmplările din viața dumneavoastră ce v-au influențat cel mai mult felul de a scrie teatru!**

■ *Privind în urmă și gîndindu-mă la ceea ce a putut într-adevăr influența felul în care scriu, cred că una dintre cele mai importante experiențe din viața mea a fost închisoarea. Eram foarte tînăr cînd am ajuns acolo, aveam doar 18 ani... Un puști... Am fost mai întîi în război și pe urmă... Am stat patru săptămîni pe front și trei ani la închisoare, ca prizonier de război. Mai întîi în Statele Unite și apoi în Anglia. A fost ca un fel de școală — oh, n-aș zice că era prea plăcut, dar a fost în schimb foarte important pentru mine. Cînd ești atît de tînăr, resimți foarte puternic tot ceea ce se întîmplă în jurul tău, iar faptul de a trăi tot timpul împreună cu alții — acolo nu poți fi singur niciodată — te face, te obligă chiar să cunoști fel de fel de oameni, de la profesor universitar pînă la spărgător. Cred că pentru viața mea și, indirect, pentru scrisul meu asta a fost o perioadă esențială... Apoi m-am întors acasă, mi-am dat bacalaureatul și am intrat la Universitate* **(studiind germanistica și istoria artelor, iar mai tîrziu, ocazional, și teatrologia** *— n.n.). Pe-atunci, pe la mijlocul anilor '50, la München, am început să lucrez în teatrul de păpuși. Așa s-a petrecut prima mea întîlnire cu teatrul... Fiindcă, nu știu de ce, dintotdeauna am vrut să scriu teatru — prima piesă am scris-o cînd aveam vreo 12 ani. Familia mea nu avea nici un fel de legătură cu teatrul, asta era ceva cu totul neobișnuit pentru ei — așa că am luat din raft cîteva cărți, autori clasici pe care orice german îi are în bibliotecă: Grabbe, Grillparzer... Aceștia au lăsat foarte multe fragmente, piese neterminate, și eu m-am apucat să le scriu mai departe... Pe la vreo 14—15 ani, visam să am o cămăruță într-un teatru — la Coburg, de pildă, acolo era un teatru de provincie, primul pe care l-am văzut —, să stau acolo și să termin toate piesele clasice care rămăseseră neterminate. Asta era visul vieții mele — bineînțeles că n-am reușit să-l realizez!* **(Rîde vesel, dar cu aceeași urmă de tristețe în ochi.)** *Prima întîlnire serioasă cu teatrul a avut loc la acea trupă de marionetiști — era un teatru studențesc, adică pentru studenți și făcut de studenți. Mai există și acum, îmi mai joacă uneori piesele... Acolo am învățat într-adevăr să scriu dialoguri, să construiesc personajele prin dialog. Dar ceea ce mi s-a părut cel mai interesant — am scris și o cărțulie despre asta, pe cînd eram student — a fost că păpușa, neavînd un suflet al ei, o «viață interioară», pretinde un anume tip de dramaturgie: nu poți juca teatru psihologic cu păpuși, dar poți aduce*



pe scenă alegorii, vise suprarealiste, iar personajele pot fi atît de groteşti cum un actor n-ar izbuti niciodată să joace... Şi-aşa am renunţat să continui piesele altora şi am început să scriu eu piese noi — parţial groteşti, parţial fantastice, cu scene jucate, cu altele povestite şi cu altele mimate, iar păpuşile se amestecau cu oamenii; era şi muzică... Sigur, era un teatru diletant, nimeni nu era profesionist, dar experienţa de-acolo mi-a folosit foarte mult în meserie. Şi-apoi, pe la începutul anilor '60, am început să scriu teatru propriu-zis. Prima mea piesă «adevărată» a fost **Serpentina,** *aceea despre care mi-aţi spus că se joacă şi în România.* **(Îl spusesem, într-adevăr, că Naţionalul din Iaşi a montat această piesă şi se mirase, copilăreşte bucuros. Iar spaima mea subită că făcusem o gafă... Internaţional-financiară furnizîndu-i informaţia fusese imediat calmată:** *«O, nu, nu-i nici o problemă cu banii, nu-mi trebuie! Îmi pare bine, fiindcă în Germania n-a prea fost jucată.») Tot grotescă, fiindcă venea imediat după piesele pe care le scrisesem pentru păpuşi. A avut mult succes şi asta m-a făcut să prind curaj şi să scriu o altă piesă. Deşi eram cam speriat!*

■ **Speriat!? De ce!**

■ *Pentru că atunci cînd mi s-a montat prima piesă, regizorul m-a invitat la repetiţii — era la Mannheim, un teatru cu tradiţie, juca Schiller... — şi am trecut printr-un atelier unde nişte muncitori construiau o scară imensă. Parcă era o scară de foaier de teatru, dar clădirea avea scări, aşa că l-am întrebat pe regizor pentru ce mai fac scara aceea. «Cum?, a zis el, pentru piesa dumneavoastră!». Şi mi-am amintit că, într-adevăr, eu scrisesem acolo că femeia, eroina din piesă, coboară o scară... Şi dintr-o dată m-am simţit îngrozit la gîndul că o mulţime de oameni serioşi, tehnicieni, tîmplari, muncesc ore întregi ca să construiască o scară ce n-avea nici un alt rost afară de acela de a fi coborîtă de femeia despre care scrisesem eu. Mi-am dat seama dintr-o dată că teatrul e un loc unde totul devine foarte real şi serios. Şi asta m-a înspăimîntat teribil. Deşi faptul în sine era şi puţin comic.*

■ **Mi s-a părut, tocmai, că în piesele dumneavoastră — atîtea cîte cunosc eu — există un amestec cludat de tragic şi de comic, sau, poate, de pesimism şi de optimism. De unde provine acest amestec, este expresia propriului dumneavoastră caracter, sau este mai degrabă rezultatul unei reflecţii intelectuale asupra vieţii!**

■ *Cred că viaţa însăşi este aşa; aproape toate evenimentele din viaţa omului sînt în acelaşi timp tragice şi comice. Eu, unul, nici n-aş putea trăi dacă, din cînd în cînd măcar, n-aş privi viaţa cu un pic de umor. Asta este însă o atitudine foarte puţin germană... Nu-mi vine în minte nici un autor german la care, ca la Sean O'Casey, de pildă, să fie foarte evident acest amestec de pesimism şi optimism. Dar mai este ceva. E vorba despre felul în care îţi reprezinţi viaţa, viaţa aşa cum ar trebui ea să fie — ceea ce este şi o chestiune morală, care îi preocupă pe toţi oamenii. Sau ar trebui să-i preocupe. În fine, pe mine mă interesează foarte mult diferenţa — conflictul chiar — care intervine inevitabil între această reprezentare abstractă şi viaţa concretă, sau între imaginea ideală a omului şi felul în care trăiesc şi se comportă oamenii în realitate.* **(Rămîne cîteva clipe gînditor, apoi, brusc:)** *De fapt, e vorba de mine însumi; adevăratul conflict nu are loc între mine şi ceilalţi: este conflictul meu cu mine. Aş vrea să fiu bun, perfect, şi nu sînt. Or, asta e totodată tragic şi comic. Şi este, în fond, soarta oricărei utopii, personale sau sociale. Fundamental, sînt un pesimist.*

■ **Ca urmare a propriei experienţe de viaţă sau a observării oamenilor!**

■ *Vedeţi, prin 68 am scris o piesă,* **Toller,** *despre un mare scriitor care intră în politică şi este distrus de ea. Îmi puneam atunci problema dacă socialismul poate reuşi să treacă din utopie în realitate sau nu. Concluzia era negativă. Recitind piesa, peste mai mulţi ani, mi-am dat seama că, odată cu trecerea timpului şi cu mersul lumii, problema politică, în sens restrîns, era depăşită şi că ea devenise o problemă generală, a lumii, a civilizaţiei umane. Şi atunci am scris* **Merlin,** *care este povestea unui eşec mai amplu, al civilizaţiei, nu al unei idei sociale sau politice anume. Asta explică pesimismul meu; în plus, faptul că trăiesc într-un loc unde s-au petrecut lucruri groaznice...*

■ **În legătură cu politica... Am observat, în aceste cîteva zile, din discuţiile cu dumneavoastră, că nu păreţi prea interesat de politică, în orice caz nu în felul în care ne-am obişnuit noi să privim politica şi să-i vedem privind-o, uneori, şi pe cei care ne vizitează: cine e cutare!, e bun! e rău! ş.a.m.d.**

■ **(Rîde, cu veselie curată acum:)** *Un lucru asemănător mi s-a spus, dar sub formă de reproş, chiar în legătură cu* **Toller,** *atunci, în '68 — că am folosit un subiect politic pentru o piesă ne-politică şi că revoluţia de pe scenă — ştiţi, în piesă e vorba despre revoluţia din 1918, din Germania — împiedică*

revoluția de pe stradă întrucît, punînd în discuție ideea prin teatru, o transformă în obiect de consum! **(Din nou serios:)** *De fapt, totul este ce se înțelege prin politică. Eu cred că politică este tot ceea ce privește relațiile dintre oameni. Iată, într-o cameră sînt patru oameni, și unul stă la fereastră, altul trebuie să curețe soba, altul se plimbă; unul face un lucru pe care vrea să-l facă, celălalt face un lucru pe care n-ar vrea să-l facă — asta e politică! În sensul ăsta politica mă interesează foarte mult. La fel, evenimentele care s-au petrecut în ultimii ani — nu e vorba anume despre România, sau despre R.D.G., sau despre Golf — și care, cred eu, au transformat politica într-o problemă a întregii omeniri: problema ecologică sau problema prăbușirii utopiei comuniste, care e, în ultimă instanță, tot o problemă economică, și tot a întregii omeniri. În orice caz, nu prea-mi plac piesele de teatru în care politica e folosită pentru a se spune: eu sînt cel bun, voi sînteți cei răi. Și nici piesele în care actualitatea este preluată brut ori în care se țin predici, care de fapt se rezumă tot la «noi sîntem bunii, voi sînteți răii». Cred că binele și răul sînt mult mai complicate. A pune etichete e simplu, dar nu mi se pare sănătos.*

■ **Nu chiar în aceeași ordine de idei: ce părere aveți despre critica de teatru!**

■ *Mi-e greu să vă răspund pentru că, din cîte am observat, între critica teatrală care se face aici sau în fosta R.D.G., în general în «Est», și aceea din Germania, din «Vest», este o mare diferență. Acolo, relația cu critica e oarecum dificilă, pentru că acolo criticii pot ucide un autor sau, dimpotrivă, îl pot crea. Ceea ce nu mi se pare corect. Pe de altă parte, nu cred că e bine să nu existe critică teatrală, cum se întîmplă, de pildă, în Australia — am constatat asta cînd am fost acolo, la un festival unde mi s-a jucat o piesă. Nu poate exista un teatru serios fără o critică serioasă, care să reflecteze asupra lui. Cred însă că nu trebuie să fie o critică de tip pedagogic, care să dea lecții. Mie, ca spectator, mi-ar displăcea să fiu luat drept prost și să fiu «învățat» ce e bun și ce nu e bun. Multă greutate are critica TV, dar, în Germania cel puțin, este foarte proastă, foarte superficială. Oricum însă, bună sau rea, critica e un lucru fără de care teatrul nu poate trăi.* **(Convorbirea trebuie, din păcate, să se încheie aici. Cum nu mai știu să opresc reportofonul, împrumutat de la un prieten, îl întind, reflex, d-lui Dorst, care se ferește ca de un șarpe: «Nu mă pricep să umblu cu lucruri de-astea!». Și începem amîndoi să rîdem...)**

■ ALICE GEORGESCU

DANIÈLE SALLENAVE — ÎNCERCĂRILE ARTEI

DESPRE TEXT

Dintr-un anumit punct de vedere, toate întrebările pe care le ridică teatrul se reduc la aceasta: ce se poate spune despre felul textului, despre rolul textului, despre locul, despre interpretarea textului pe scenă! Dacă scena franceză, dacă scena europeană au fost mult remaniate, regîndite în anii '60 și '70, nu o datorăm numai lui Brecht sau Artaud: este efectul Criticii noi în teatru și despre teatru: accentuarea ei substanțială. Ea nu a fost nimic altceva decît o nouă manieră, un mod în întregime nou de a concepe literatura, lectura și chiar scrierea textelor. Problema este dacă toți regizorii sau «dramaturgii» lor erau formați după metodele «noii critici». Probabil că nu: dar se întîmpla ca unii să fie, și chiar cînd ei nu erau decît indirect formați, totul era dominat de o ideologie vulgarizantă **oferindu-le suficiente exemple, argumente și, ca pe o justificare generală, o legitimare.**

Nu-i vorba numai de un mod în întregime nou de a privi textul, de a-l concepe: ci de un mod radical **nou. Era un «înainte» și un «după»: între cele două, ruptura. Trebuie să ne amintim de acel timp, atît de apropiat și totuși, deja, atît de cludat. Efecte de «margine», de diferență ireductibilă: ca înainte și după o revoluție în istoria oamenilor sau în istoria ideilor. Ca înainte și după Galilei. Apăruseră lingvistica, psihanaliza, structuralismul — oricît de problematice au putut fi articulațiile lor în plan filosofic, ele nu ofereau nici o îndoială în plan ideologic, politic. În orice caz, un lucru era sigur, «după Freud», «după Saussure», «după Marx», «după Foucault»: nu se mai putea citi ca înainte de ei.**

Și aceasta nu era fără oarecare legitimitate — apariția rapidă a acestor noi moduri de a interoga limbajul avea ceva atît de izbitor încît alăturarea lor, chiar forțată, dădea impresia de revoluție. (Mai puțin legitimă, fără îndoială, ideea că «de acum înainte» nu vom mai putea scrie ca «înainte»: înainte de Freud, înainte de Joyce, înainte de Mallarmé. Căci se pot schimba metode de interpretare, dar nu se pot hotărî căile de creație, nu se pot programa pe un fond teoretic noile forme de creație). Pentru ca tabloul să fie complet ar trebui să descriem atmosfera de gîndire din acei ani; să înțelegem pe ce fond de mesianism ideologic, politic, urma să se înfăptuiască revoluția textuală: fericita ruptură, începînd cu acea dată, a alianței dintre estetica de avangardă și politică.

Teatrul anilor '60 suportă în plin acest șoc. Ce avea el de pierdut, rupîndu-se de formele cele mai convenționale care continuau să domine străzile! Exista o teorie a textului pe care ar fi ezitat s-o sacrifice! Cu Vilar se operase întoarcerea la marile texte franceze, la repertoriul național: venise momentul de a reciti chiar aceste texte, așa cum Roland Barthes recitise pe Michelet sau pe Racine. Universitatea întîrzia s-o facă: numai din pur conservatorism, — se spunea — se încăpățîna pe poziții de principiu. Cu atît mai mult: teatrul, «scuturînd praful de pe marile texte», lua o hotărîre pentru Revoluția socială; aprindea la rampă luminile Marii Seri.

Teatrul deveni astfel în act o relectură: fiecare invenție scenică își aducea contribuția la acest lucru. Liber, textul plutea, pus în întregime la dispoziția cititorilor săi succesivi, printr-o invenție teoretică dintre cele mai îndrăznețe și mai puțin justificate: «moartea autorului». «Moartea autorului, scria Roland Barthes, eliberează textul de restricțiile de intenție». Este nevoie să amintim cît poate fi de absurd să întrebăm autorul ce «vrea să spună» textul său! Dar «intenția» este cu totul altceva decît înseamnă nedefinirea, prin care autorul ar încerca să prindă un sens care îi scapă. Întreaga operă se desăvîrșește prin însușirea ei de către un cititor: dar lectura este desăvîrșirea unei propuneri care emană de la autor.

Confundînd *apropriere*a critică, **fără de care nu este posibilă nici lectura, nici punerea în scenă, cu** *expropriere*a **violentă a autorului său, critica (regia) încetează să mai aibă drept scop înțelegerea textului, ea se îndepărtează chiar de toate indicațiile care l-ar putea furniza organizarea retorică a figurilor textuale, de** *orientarea* **textului (în sensul pe care îl capătă acest cuvînt la formaliștii ruși, în special la Tînianov) în care ea bănuiește o prezență ascunsă.**

Dar servindu-se nu numai de autorii morți, ci morți de mult timp, ea se angajează de fapt pe calea unei reevaluări a textului care depășește poate funcția sa interpretativă, considerînd că, situați atît de departe de «ruptură», autorii n-ar fi putut să se bucure decît de o conștientizare foarte imperfectă, semiobscură, a propriei lor creații. Dispunea Racine de posibilitatea de a evalua partea de homosexualitate pe care o ascunde refuzul Fedrei de către Hipolyte! Orgon nu este cumva îndrăgostit în secret de Tartuffe! Don Juan (probabil, homosexual, și el) este altceva decît un reprezentant al noii aristocrații degradate, în lupta cu valorile aristocrației tradiționale încarnate de tatăl său! Dar Molière o știa oare! Și dacă o știa, nu cumva interese mai puternice îl împiedicau s-o mărturisească! Ipocrizia socială, refularea, ignoranța, tot ce reprezenta atunci un obstacol pentru

exprimarea liberă a pasiunilor omului şi pentru înţelegerea exactă a acţiunilor lor, noi, alţi moderni, sîntem astăzi în măsură s-o arătăm: punerea în scenă ar însemna chiar această operaţie de a înlătura cenzura. Să profităm astfel de cunoştinţele prin care ne separăm definitiv de textele vechi şi de cei care le-au scris — aşa cum oamenii erei atomice sînt cei care aprindeau odată lumînarea de seu.

Astfel, mai afirmăm noi, şi nu fără candoare, superioritatea noastră de Moderni faţă de cei Vechi: dezlegînd textele de vechile lor parîme; înfăptuind ceea ce autorii au ezitat să înfăptuiască; dezvăluind pe ce contradicţii ascunse se bazau ei. Era tocmai problema de «a respecta» sau nu textele: punerea în scenă înseamnă o punere pe şevalet, prin care textul trebuie să mărturisească. Să dezvăluieeceea ce era învăluit; să demaşte ceea ce rămăsese mascat; să izbucnească ceea ce o voinţă zadarnică se mai încăpăţîna să păstreze închis. Izbucnire în plan scenic printr-o bogăţie de invenţii, printr-un nou joc dramatic, avîntul marii scenografii, regia anilor '60 şi '70 a fost într-un sens, şi în plan filosofic, o aplicare a celor două mari «hermeneutici ale bănuielii»: hermeneutica marxistă, care excelează în descifrarea fundamentului de clasă; hermeneutica psihanalitică, ce aduce la lumină fundamentele psihice ale căror simptome reprezintă comportamentul nostru aparent.

Niciodată textul nu a fost conceput, în această ipoteză, ca un discurs care se execută, ca o virtualitate care trebuie întruchipată sau chiar ca un sens suspendat. După cum nu este nici just să spunem, aşa cum s-a făcut uneori foarte pe nedrept, că o punerea modernă în scenă ar face din el un «pretext». Este chiar textul vizat, chiar de el se vorbeşte: dar pentru binele lui, ca şi pentru al nostru, trebuie să-i dăm dreptate.

Unde am ajuns deci după douăzeci de ani! Din toate acestea nu mai rămîn decît ruine. Timpul marilor lecturi a trecut, şi nici una din marile teorii de interpretare nu mai e valabilă. Structuralismul, lingvistica, teoria materialistă a semnificantului, aceste resturi ale «gîndirii '68» se mai predau în şcoli! Ne îndoim. Am putea să ne felicităm, invocînd limitele lor filosofice şi excesele la care ar conduce aplicarea lor. Dar istoria, istoria ideilor, ca şi cealaltă, nu este o doctrină: ea nu este efectul moral al unei juste condamnări. Nu excesele lor (politice, filosofice) sînt cele care au dus la abandonarea metodelor utilizate încă de acum zece ani, chiar şi în cel mai obscur liceu de provincie. Ele nu au fost numai victimele marii pierderi, respingerii utopiilor care au marcat ultimul sfert de secol: ele au fost victimele unui formidabil recul al gîndirii, ale unui nou şi dezastruos refuz al gîndirii critice, sau sistematice.

Cum se predă astăzi literatura, ce se spune astăzi despre texte, în clasele superioare de liceu, în universităţi, astăzi cînd nu se mai vorbeşte de semnificant sau de metaforă structurală! Nu ştiu. Ştiu doar că în teatru, abandonîndu-se relectura marilor texte, renunţîndu-se la ea, nu se mai ştie prea bine ce înseamnă să pui în scenă un text.

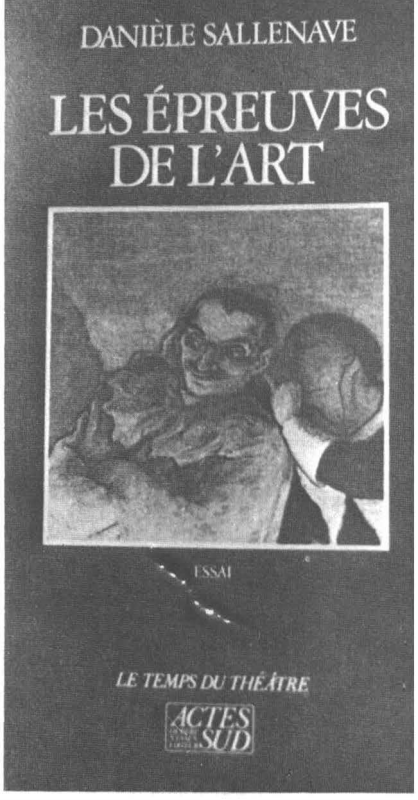
Marele curent din anii '70 s-a stins: nu se mai doreşte utilizarea repertoriului pentru a aduce modernitatea pe scenă. Dar ce altceva se face! Vechea legătură, care unea textul cu scena, şi făcea din aceasta locul unde se înfăptuiau acţiunile pe care le descrie sau pe care le anunţă textul, a fost violent ruptă. Fabula şi-a pierdut forţa de convingere, căci i se neagă autorului său capacitatea de a o construi. Ce înseamnă chiar şi acest simplu verb: «a citi»! Ce poate să însemne simpla lectură a unui text, astăzi cînd am părăsit cu regrete era relecturilor interpretative, cînd a trebuit să renunţăm cu regrete la exersarea puterii noastre de a întui textele! Dar dacă în aceşti ani, s-a pierdut definitiv din text o idee, potrivit căreia el este o meditaţie asupra sensului acţiunilor şi pasiunilor, propuse de un autor spre meditaţie cititorului: cum şi pe ce bază am putea-o restaura!

Cum să vorbim atunci de întoarcerea la text! Dorinţă pioasă, care nu se va realiza, care nu are nici o şansă de tentativă de realizare, atîta timp cît nu ne vom regăsi fosta încredere în puterea cognitivă, meditativă a textelor, în puterea catharsis-ului în teatru atît de strîns legată de el.

Fără prea multe precauţii, cei Moderni nu au ezitat să aplice textului, deci să practice în teatru una din credinţele dominante ale lumii moderne: ideea superiorităţii noastre faţă de toţi cei care ne-au precedat; superioritate a cărei certitudine ne-a fost dată prin contactul cu ştiinţele (exacte sau umaniste) şi prin modelul lor. Căci nu părea posibil să se descopere circulaţia sanguină şi electricitatea, energia atomică şi psihanaliza, fără să fi ştiut mai mult, în orice domeniu, decît cei dinaintea noastră. Mult timp s-a spus că «noi ne-am născut prea tîrziu, într-o lume prea bătrînă»: că cei care ne-au precedat au fost uriaşi, iar noi nişte copii, sau nişte pitici: ştiinţa a schimbat totul. Acea epocă s-a încheiat. Ştiinţa noastră modernă a răsturnat lucrurile: cei care ne-au precedat sînt copiii ignoranţi (sau bătrîni la mintea copiilor); tinereţea noastră viguroasă este tinereţea lumii; ştiinţa noastră strălucitoare umbreşte secolele care ne-au precedat.

Din această utopie n-a mai rămas nimic; doar televiziunea, în faţa căreia ne petrecem timpul pe care-l petreceam odată visînd Revoluţia, concepînd sisteme de interpretare a lumii, închipuindu-ne că-i vom schimba prin ele chipul. Decepţionaţi că nu am ajuns aici, ne-am hotărît să ne acomodăm, să ne împăcăm cu lumea. Dar ce se întîmplă cu arta, în acest timp! Timp de treizeci de ani, am vrut să facem din ea o armă: s-o legăm de luptele noastre politice, şi pentru aceasta am angajat-o pe scenele noastre. Astăzi, credem că cel mai bun lucru de făcut ar fi să imităm televiziunea pe scenă. Cu siguranţă, au fost atîtea excese în violentele noastre sisteme ideologice: dar această răsturnare resemnată înspăimîntă.

Se înţelege deci că teatrul s-a grăbit spre spectacular: doar acest lucru îi mai rămînea. A survenit deja, în mod invizibil, un fel de apocalipsă: teatrul pe care-l vedem este poate posterior sfîrşitului istoriei teatrului. Vrem sau nu, l-am predat acelui lucru cărula voiam să-i rezistăm: imperiul universal al imaginii, primordialitatea vizualului. Fără apărare: căci singura sa apărare este să servească textul, care nu mai ştim nici noi prea bine ce este.



■ Traducere de CONSTANŢA TURCOIU

LIBERTATEA ARTEI. DE LA CENZURĂ LA KKK (I)

O democrație, două democrații: din istoria consensului

CUM A FOST. ȘI CE A RĂMAS.

PE PRIMA PAGINĂ: MICHAEL JACKSON, KKK ȘI «MAGIC» JOHNSON

Statele Unite, pe la mijlocul lui noiembrie anul trecut. Locul, mai bine zis, locurile «acțiunii» — New York, Philadelphia, Minneapolis. Invitat fiind la conferința anuală a lui National Performance Network (NPN), la care urmau să participe aproape o sută de reprezentanți din mediile artei spectacolului american, din teatru, dans, muzică, management și administrare, m-am izbit destul de repede de subiectele fierbinți ale actualității. Știrile, articolele de primă pagină aruncau în ochii cititorilor punctele considerate de cel mai mare interes. Și acestea, la o simplă evaluare, se dovedeau a fi trei: muzica, politica și sportul.

Dar aceasta poate să fie doar o simplă impresie, rezultată din «decupajul» imperfect al forței de impact cu care presa creează contextul subiectelor respective.

Michael Jackson, într-un video de unsprezece minute, intitulat «Alb și negru», se dezlănțuie, prilejuind comentarii aprinse în legătură cu trei gesturi — zdrobește o mașină cu o bară de fier, aruncă o cutie de gunoi printr-o fereastră, «manipulează» prohabul. Imediat după transmiterea clipului la Fox-TV, MTV și BET, telefoanele încep să sune la televiziunile respective pentru a-și spune opinia. Unii sînt de părere că super-vedeta a încercat să schimbe imaginea despre sine, de «good boy», și să apară într-o manieră mai... bărbătească. Alții se gîndesc la copii... iar un producător afirmă că «Michael n-a avut niciodată șansa să fie rău și dur».

Campania electorală, ajunsă într-un moment important, dă fiori opiniei publice atunci cînd se anunță că, în cursa pentru postul de guvernator al Louisianei, unul dintre cele mai sărace state americane, un fost lider al Ku Klux Klan-ului a luat o opțiune serioasă din partea Partidului Republican, în fața concurentului său din Partidul Democrat. Reacția populației de culoare, dar nu numai, a fost imediată. Ba chiar și a mediului artistic din Hollywood, cincizeci de oameni de artă protestînd împotriva candidaturii unui rasist notoriu și cerînd o reacție hotărîtă împotriva lui dar și împotriva oricui «agreează rasismul, intoleranța și ura împotriva vreunui grup uman». Hazul, dacă pot să zic așa, era că, în scopuri electorale, candidatul incriminat și promotorii campaniei sale foloseau celebrul șlagăr al rock star-ului Bryan Adams, din filmul *Robin Hood* (!) «Everything I do/I do it for you» («Tot ce fac e pentru tine»). Drăguț!

Zile, săptămîni de-a rîndul, declarația făcută la o conferință de presă de către legendara figură a baschetului american, cel mai scump plătit jucător din toate timpurile, incredibilul «Magic» Johnson, prin care acesta dezvăluie că a fost găsit «pozitiv» la un test SIDA, această declarație a zguduit America. Am văzut la televizor această conferință de presă și reportaje de stradă din diferite regiuni americane. Impresia era copleșitoare. Magicul jucător își acceptă cu bărbăție soarta. A declarat că se va retrage din Națională și că va conduce o campanie pentru ajutorarea victimelor SIDA. Spunea acestea avînd alături pe soția sa și în față o mulțime de oameni de presă stupefiați.

Între comentariile și reportajele transmise de compania de televiziune CNN apăreau adesea reacții împotriva președintelui George Bush, acuzat de neglijare a trebilor dinlăuntru, în favoarea celor din afară, menționîndu-se legea șomajului care, cînd era discutată în Senat, i-ar fi putut fi trimisă (cum zicea ironic un senator) la Roma, nu la Casa Albă. Apoi, președintele Comitetului pentru Apărare al SUA propunea în Congres reducerea fondurilor alocate apărării. Sau, la Elsinore (adresa lui Hamlet, prințul Danemarcei!), un feribot s-a izbit de țărm, sau legea avortului, subiect de aprige dezbateri în Congres — știut fiind că există diferențe de legislație de la un stat la altul — din cauza unei prevederi care stipulează legalitatea avortului «dacă o femeie e gravidă și *în suferință*».

ARTISTUL ȘI BANUL PUBLIC

Subiectele uman-jurnalistice de mai sus au fost propulsate de presă cu o știință a impresionării teribilă. Dar, evident, ele nu erau la ordinea zilei la birou. La birou se muncea-

Asta e! La NPN, de pildă, cînd am intrat prima dată, mă aşteptau deja cîteva mesaje şi aranjamentele pentru întîlniri pe care le cerusem de la Philadelphia. În acelaşi timp, însă, se lucra intens pentru a se face cunoscut tuturor organizaţiilor promovînd artele vizuale, membre ale NPN, că se exercită presiuni de la diverse niveluri în legătură cu următoarea situaţie: NPN, prin organismul său-pilot, care este Dance Theatre Workshop (DTW), organizase o expoziţie în propriul sediu, aflat în inima New York-ului, intitulată «Măşti mortuare». Această expoziţie fusese finanţată din bani bugetari acordaţi NPN, dar măştile erau ale soţilor Bush sau ale altor figuri publice precum Sylvester Stallone şi alţii, consideraţi de autorul măştilor drept cei mai importanţi factori în a ucide artele americane! Drăguţ, nu! Presiunile se refereau la o chestiune aflată în acel moment la răscruce de vînturi: de ce se permite, spuneau «opresanţii», să se cheltuiască banii publici pentru a defăima acele figuri publice! Reacţia politicienilor, a artiştilor cu deosebire a fost (discuţia şi presiunile continuă!) deosebit de instructivă întrucît se referă la libertatea de expresie şi la probabila «înflorire» a cenzurii.

Problema este într-adevăr sensibilă, delicată cu alte cuvinte. Pentru că dreptul americanilor la libertatea de expresie este stipulat de Primul Amendament al Constituţiei. Iritarea cercurilor oficiale în legătură cu banii acordaţi artelor care, iată!, discreditează şi oficialităţi, această iritare am întîlnit-o şi pe malurile Dîmboviţei. Unii dintre cei cu care am discutat, fie că erau de la DTW fie practicieni ai artelor, îmi spun că e vorba şi de o strategie: unele cercuri conservatoare, cu orientare de dreapta, susţinute şi de medii religioase, în absenţa unei cunoaşteri reale a dezvoltării artelor vizuale, folosesc atacul împotriva acestora pe motive de moralitate, obscenitate, porno pentru a-şi aroga o superioritate «cucernică» folosibilă în direcţia politicului. Ann Rosenthal, directorul de programe al lui DTW, îmi spune că, odată cu sfîrşitul consfinţit al războiului rece, după prăbuşirea comunismului în Est, ţinta cea mai la îndemînă pentru aceste cercuri conservatoare este Arta. Nu pot să nu-i dau dreptate.

ARTA, POLITICA ŞI PORNOGRAFIA

Merg într-o zi la un *lunch* cu David White, preşedintele lui NPN, şi cu Ann Rosenthal. Am prima discuţie în legătură cu România. Ei îmi pun întrebări despre organizarea sistemului teatral, cu finanţarea spectacolelor, află că la noi *dance theatre* nu are faima pe care o are la ei. Numele lui Ciulei, Şerban sau Pintilie funcţionează încă, în America. Le fac o schiţă comprehensivă despre anvergura teatrului românesc şi stabilim, într-o oră, elementele unei strategii sumare de colaborare. Discuţia avea loc într-o pauză a conferinţei de la Minneapolis. Aveam s-o reiau la New York, în vederea unei finalizări. E vorba nu numai de diversificarea formulelor de spectacol, dar şi de pregătirea unor oameni pentru a face faţă unei alte dinamici a fenomenului spectacular. Arunc, aşa ca o idee, că n-ar fi lipsit de interes să vedem spectacole americane la Bucureşti, în formula unui sezon artistic. Idee ce nu le displace. E nevoie de bani. Dar nici un sezon românesc în Statele Unite nu e o idee de lepădat! E nevoie de bani. Cine îi va da! Ne gîndim în lunile următoare, şi vom acţiona. Ann Rosenthal îmi spune că, pînă atunci, putem realiza stagii specifice încă în cursul acestui an. Sigur că se poate.

Altă discuţie. Despre atacurile pe care le suportă artele spectacolului în chiar momentul cînd eu eram acolo. Se pare că rigiditatea unor norme social-comportamentale ale americanului de rînd este o explicaţie pentru ofensiva conservatorilor şi a mişcării de dreapta care vrea să se instaleze în postura de partizană a moralităţii. Întreb dacă, totuşi, în ceea ce priveşte sexul, pornografia nu există în legislaţie prevederi care să nu poată fi adjudecate de factorul politic. Ann îmi spune — argument imbatabil — că în Constituţie este afirmată libertatea de expresie. Retrăiesc, fulgerător, mai mult cu mintea, drama «libertăţii» noastre de expresie, strategia la care a recurs valoarea în artă pentru a se afirma.

Discuţia, surprinzător, aduce şi un alt element. Acum, în plină campanie prezidenţială, există posibili candidaţi, consideraţi oameni de mare valoare, cărora le e teamă să-şi depună oficial candidatură din cauza cine ştie cărui detaliu biografic din urmă cu ani de zile. Mă încîntă faptul că, în discuţie, Ann îmi spune admirativ (conform a ceea ce a ajuns prin presă acolo) că existenţa unor forţe de reacţie şi atitudine din România, precum studenţii, nu găseşte corespondent la ei.

Revenim, însă, la chestiunea artei, a banului public şi a presiunilor. Organismul naţional de distribuire a acestor fonduri primite de la buget, organism numit National Endowment for the Arts (NEA), este acum acuzat, de pildă, că subvenţionează spectacole care oferă sex. Îmi dau seama că există o diferenţă între ceea ce crede mediul artistic că este pornografie şi sex, şi factorul oficial, care este destul de izolat faţă de realitatea fenomenului artistic şi de priza lui publică. Imaginea corpului uman pe scenă este un teritoriu pe care arta teatrului, a dansului american l-a cucerit de mai multă vreme. Îmi trece fulgerător prin minte ce se va întîmpla la noi cînd va apărea primul actor gol pe scenă! (Dacă mă gîndesc bine, asta s-a şi întîmplat la un spectacol din prima ediţie a Festivalului naţional de teatru). Şi iarăşi mă gîndesc la avîntul pornografiei dîmboviţene şi la filiera turcească a prostituţiei.

Subiectul acesta aveam să-l întîlnesc şi la Philadelphia sau la Minneapolis, corolarul discuţiilor fiind însă ideea de cenzură. Or, este cunoscut că la noi, ca şi la ei, imediat după război, pentru cenzură doar începutul e mai greu...

(va urma)

■ MARIAN POPESCU

BUCHAREST ON THAMES?

reportaj de *HORIA GÂRBEA*

LENE ȘI ORGANIZARE

■ Unul dintre scopurile la care organizatorii britanici au ținut foarte mult în «network»-ul realizat la Londra pentru zece tineri oameni de teatru români a fost (iertați cuvîntul prost) «implementarea» ideilor managementului teatral insular în Europa de Est. Încă din faza de selecție a candidaților, ei au vrut să știe precis «cum veți aplica, în țara dumneavoastră, cele aflate în Anglia!». Aveam să aflu ulterior că răspunsul meu — «doresc să aflu totul despre managementul vostru pentru a avea un model în schimbarea celui de la noi, defectuos» — a fost bine cotat.

Este absolut uimitor cîtă atenție se acordă în Anglia (nu doar în teatre) organizării și ce personal numeros se ocupă cu organizarea. Asta face ca niște oameni ca englezii, foarte comozi (să nu zic leneși), să beneficieze de o funcționare fără reproș a tot ce le trebuie.

Deși inteligheția teatrală se plînge de birocrație iar artiștii sînt incendiari cînd se apucă să blesteme sistemul conservator, teatrul se bucură de avantajul unei organizări flexibile și eficiente.

Ce ar fi de făcut la noi (întrebarea ce revenea obsesiv la discuțiile pe care componenții micului nostru grup le purtau cînd — destul de rar — ne întîlneam) ca să avem un teatru ca al lor! Răspunsul e simplu precum povestea cu oul lui Columb: să facem ca ei!

MODELUL BUSH

Un model excelent pentru ceea ce ar trebui încercat ■ în teatrul românesc mi se pare modelul Bush. Nu președintele! Teatrul Bush, plasat într-o cîrciumă *(pub)* din Shepards Bush Green. Teatrul acesta, deși cu o capacitate de maximum 80 de locuri, este extrem de bine cotat în Londra. Administrația sa se compune din: director artistic (Dominic Dromgoole, un tip zdravăn de 28 de ani, cu simțul umorului și pricepere la femei), manager general (Derborah Aydon, o doamnă tăcută și eficientă), manager literar (Nick Drake, un poet de 29 de ani, de origine ceh, scrupulos și înțelegător), manager de presă (Mark Slaughter, un tînăr mobil, cu un caniș alb). În afară de el patru, în teatru mai lucrau încă vreo patru persoane care se ocupau efectiv de piesă.

Locul acțiunii: un demisol încăpător pe Shepards Bush Road, echipat cu trei calculatoare, cîteva telefoane, fax, xerox, aragaz și filtru de cafea. O singură încăpere! Cea de-a doua încăpere, la 200 de metri distanță, cu intrarea dintr-un *pub*, cum am spus, avea la intrare box-office-ul și înăuntru, într-un colț de 5 pe 5 metri (din cei 12 pe 10 totali), scena. Restul sălii era ocupat de practicable cu perne de skay, pe care stăteau spectatorii, fiecare cu cîte-o pintă de bere adusă cu sine din pub-ul care se numea tot Bush dar care, evident, nu aparținea teatrului, nefiind un mijloc de «rentabilizare» a acestuia. Teatrul este subvenționat.

Acesta este tot teatrul și asta nu-l împiedică să fie printre cele mai interesante și mai apreciate. Teatrul Bush scoate cam 8—10 premiere pe an. Piesele se joacă în decor unic (de regulă), au între unul și șase personaje, sînt în mod obișnuit piese contemporane, dar nu exclusiv și englezești (dar nu exclusiv). O piesă se realizează în trei săptămîni, maximum o lună, și se joacă o lună (24 de reprezentații, seară de seară) sau cel mult 5 săptămîni (30 de reprezentații). Între încheierea reprezentării uneia și premiera celei următoare se face o săptămînă de pauză pentru montarea decorului și repetiții în decor.

Concepția este foarte corectă: o piesă bună are timp să fie văzută de cei interesați, care pot s-o rela. Apoi trebuie să facă loc altela, că așa e democratic (nu să se joace *Siciliana* de un million de ori sau cine știe ce timpenie de Feydeau pînă se tocește scena sub ea sau chestia aia cu *Micul infern* pe care numai la TV am văzut-o de zece ori și-n care cine era brunet a-ncărunțit și cine era cărunt s-a ramolit de cînd e pe afiș).

Actorii, regizorul și scenograful se aleg dintre cei disponibili, pentru că în Anglia există puține companii cu angajați pe termen lung. De regulă, echipa se schimbă de la o piesă la alta, ceea ce este foarte pozitiv, dă prospețime, evită rutina și oferă actorilor buni posibilitatea să facă turul Londrei, jucînd pe an 10 piese la 10 teatre cu 10 regizori — lucru benefic și pentru ei, și pentru spectatori. Evident, cei slabi, necompetitivi intră într-un fel de divizie secundă, apoi terță. Nu se întîmplă ca la noi, unde cîte o panaramă de artist al poporului schimbă pe aceeași scenă trei dictaturi și, joacă-nu-joacă, e plătit la salariul de bază, plus vechime, în timp ce un tînăr nu calcă pe o scenă mare decît prin minune sau concurs de dosar.

Acesta e modelul pe care-l propun cu toată modestia. Îl propun, desigur, ca mod alternativ de organizare, Doamne-ferește să fie impus prin lege. Am mai spus cîte unui manager englez că noi o să avem o lege a teatrelor votată de Parlament și toți au izbucnit în rîs, întrebîndu-mă la ce ne va folosi.

CE ESTE UN TEATRU

Față de mobilitatea teatrelor din Londra, cele românești ■ sînt niște elefanți adormiți, ca să nu zic rinoceri. Săli mari, greu de umplut și de încălzit, companii cu personal super-numeros, pentru care trebuie realizate mari montări, măcar un război daco-roman sau o răscoală, ceva, ca să apuce fiecare să scoată nasul de după cortină. Repertoriul — la noi — trebuie stabilit cu un secol înainte. Scenele, enorme, cer bani și timp. Nu se poate repeta o piesă în patru săptămîni și juca seara în timp ce dimineața se repetă alta, cu altă echipă. Un actor, o dată angajat într-o companie (trupă), nu mai poate fi dat afară nici cu poliția. Dacă ai nevoie de un actor anume nu poți să-l inviți decît cu aprobare de la șeful lui etc., etc.

Toate aceste dezavantaje sînt înlăturate de organizarea teatrului în Anglia. O structură naturală, firească. Teatrul Bush nu este singurul cu opt organizatori sau zece, fără trupă și angarale. La fel se fac treburile la Royal Court, la Hampstead, la Lyric Hammersmith și așa mai departe.

Socotind că în afară de teatrele foarte mari (Național, Royal Shakespeare și încă unul sau două) există în Londra, cel puțin alte 50, vom înțelege consternarea englezilor că ambii dramaturgi români prezenți acolo (aleși din patru, singurii sub 35 de ani din România) nu au fost niciodată jucați pe o scenă din țara lor. Giles Croft, managerul literar al Teatrului Național din Londra, a mimat ironic leșinul cînd l-am spus că singurul dramaturg român sub 40 de ani jucat în România este Matei Vișniec, cu piese reprezentate la teatre provinciale numai după... expatrierea în Franța. Mi-a fost rușine nu pentru mine, care eram, de bine-de-rău, singurul autor român jucat în Anglia, după Marin Sorescu, ci pentru teatrul și organizarea culturală din țara mea.

Fără zece premiere mititele pe an, teatrele noastre sînt bune de transformat în cimitire, morgi, aziluri de noapte sau muzee ale ciumei comuniste.

ZECE PREMIERE MITITELE

■ În concepția engleză pe care, fără a mă simți vinovat de cosmopolitism și lipsă de înțelegere a internaționalismului proletar și a realismului socialist din patria noastră plină de sonde, o consider infinit superioară celei românești, un *teatru* este *un loc unde se organizează spectacole*. Un teatru nu este o trupă, o gașcă, un regizor (doi) sau «un lăcaș». Un teatru este un loc unde șapte-opt, maximum zece funcționari cu inteligență și pasiunea artei pun pe roate, de zece ori pe an, ceva ce se numește piesă și la care vine lumea să vadă, se se vadă, să afle ceva despre sine, despre ăilalți etc.

Cît timp la noi un teatru va fi altceva, fallimentul va fi dublu: financiar și cultural. Dacă nu vom avea nu unul, ci șase, zece, șaizeci de «Bush» în România, să cadă blestemul pe capul nostru că o nație care l-a avut pe Caragiale nu-l în stare să aibă *teatru*. Să parafrazez: «N-aveți teatru! Vi-l schimbați!»

Eu ce să mai zic... Am promis, la seminarul de încheiere al staglului nostru, că, asemeni bătrînului Churchill, voi lupta peste tot și nu mă voi preda niciodată. Acesta e primul glonț, tras probabil în pustiu. Măcar față de conștiința mea să fiu liniștit.

Marian Popescu discută cu CHRIS HAYES, Directorul Programelor de la «Painted Bride Art Center» din Philadelphia

«NOI AM APĂRUT CA O NECESITATE DE A SUSȚINE ARTIȘTII INDEPENDENȚI»

-am reîntîlnit pe Chris Hayes la Philadelphia cu cîteva zile înainte de a merge împreună la Conferința anuală a lui National Performance Network (NPN) din Statele Unite. Chris bate la vreo patruzeci de ani, are doi copii și este un american vioi, tranșant și cu simțul umorului. Nu vrea să îți impună un lucru pe care tu nu ai dori să-l faci: e o «normă» de viață pe care a învățat-o de la mentorul său, Tom Brown jr., ale cărui cursuri le-a urmat în New Jersey și care i-au fost o «carte» de căpătîi dăruită, prin profesor, de către un «învățător», Stalking Wolf, indian apaș din Mexico. Chris a absolvit însă teatrul, la Oberain College din Ohio, după care va conduce Wilma Theatre în Philadelphia pînă în 1981. Părăsește conducerea acestui teatru cînd realizează că energia și ideile celor doi cehi (soții Zizka, ambii regizori) intrați în companie pot fi mai utile. Intră la Centrul de arte Painted Bride («Mireasa pictată») unde, chiar din acel an, va începe să lucreze ca Director al programelor.

Ne facem timp să avem o discuție într-o dimineață, la un breakfast pe care îl luăm într-un vagon de «chefere» american, amenajat special și pitoresc. Fără fasoane. Contextul american al sfîrșitului de an era dominat (în luna noiembrie), după părerea lui, de ascensiunea dreptei în politică. «Ei folosesc biserica — spune Chris — pentru a-i determina pe credincioși să scrie Congresului împotriva a tot ce cred ei că e pornografie, sex sau limbaj atentînd la pudoare». De aici, enormele dificultăți ale mediilor artistice de a contracara o cenzură în ascensiune. Subiectul urma, peste cîteva zile, să fie reluat pe larg la Conferința NPN.

Modul său de viață este, în aparență, rezultatul unui paradox: e adeptul întoarcerii la natură dar, în același timp, pasiunea pentru arte și, în consecință, frecventarea mediilor spectacolului îi determină fundamental rostul social. «E un compromis, pentru că nu am pornit total în direcția naturii.» Ceea ce fac, spune Chris Hayes, e bun, e spirit pentru oameni. «Și dacă încerci să schimbi ceva, teatrul este cel mai bun instrument.» Meseria sa e ceva care în România nu există: **prezentator.** Se ocupă deci, pentru Painted Bride, de descoperirea, stimularea sau favorizarea operelor de artă, a artiștilor care au ceva de spus în artele spectacolului, dar și în muzică sau în artele plastice. De altfel, în centrul său de arte vizuale — o fostă fabrică de ascensoare dezafectată, pe care Gerry Givnish, directorul și fondatorul lui Painted Bride, împreună cu alții au reușit să o cumpere — pot fi văzute spectacole de teatru, jazz-sessions, expoziții de pictură, dar tot aici se construiesc și programe pentru copii sau pentru comunitățile locale. «Lucrez în teatru pentru că multă lume consideră teatrul ca pe un mod de a trăi mai bine, ca pe un lider spiritual.» Painted Bride contează anual pe o subvenție guvernamentală, prin National Endowment for the Arts — organismul federal care distribuie fondurile pentru arte —, de 20%, procent instabil, în funcție de deciziile care se iau la nivel federal. Schema proprie de sponsorizare a Centrului său permite să atragă bani locali, Philadelphia fiind, după cum spune Chris, un oraș cu o atitudine destul de liberală. Îl întreb la ce fel de oameni din oraș apelează pentru a obține bani. Îmi răspunde că, în unele cazuri, apelează chiar și la oameni politici atunci cînd e vorba de programe care cer zeci de mii de dolari.

Prezentatorii sînt oameni de inițiativă — pe mulți aveam să-i cunosc la Conferința NPN din Minneapolis —, care au observat că interesul pentru teatru în comunitatea academică se traduce mai degrabă prin a vorbi mai mult decît prin a face. În comunitatea artistică, lucrurile stau exact invers. «Noi am apărut ca o necesitate de a susține artiștii independenți și nu pe cei afiliați la instituții.» Painted Bride primește anual sute de oferte: artiști, care nu sînt sprijiniți de nici un for, instituție sau organism, prezintă ideile pentru spectacol, recital etc. sau, în alte cazuri, spectacolul finit. Dacă opera e la stadiul de idee — interesantă!, nouă — Centrul alocă bani pentru găzduirea și stipendierea artistului pînă la terminarea operei. Onorariul și condițiile de difuzare și exploatare a lucrării sînt prevăzute într-un contract. Deciziile sînt luate de Comitetul de programe din care fac parte artiști, specialiști în muzică, literatură, teatru, toți fiind **consultanți,** muncă pentru care primesc o sumă lunară. Îl întreb despre pregătirea celor care, ca și el, fac această muncă de prezentatori, în fapt, de detectori ai noilor idei în arta spectacolului. Mulți sînt artiști, dar, în general, pregătirea se obține făcînd chiar munca respectivă. Ei nu au încredere în pregătirea academică. E, de fapt, un lucru pe care îl observasem și în Marea Britanie, această schismă, să-i spun, între cei cu pregătire universitară și cei care **fac** propriu-zis. Painted Bride prezintă anual artiști locali (mai puțin de jumătate din numărul total) și naționali. A prevedea banii din bugetul anului următor pentru acoperirea cheltuielilor este o operație migăloasă, expertizată de un economist invitat la ședințele de buget. Am participat și eu la o ședință de buget, ca și la o operațiune de demarare a unui program împreună cu Teatrul portorican din Philadelphia. Sînt tipuri de activități care presupun o dinamică, o flexibilitate managerială în a acredita o relație complexă între Teatru, Artă în general și Societatea multiculturală din Statele Unite.

Practica sa spirituală, dedusă din învățătura profesorului, l-a făcut să realizeze că există mereu mai multe drumuri spre a fi aproape de Demiurg. Chris Hayes, și alții ca el, consideră că două dintre acestea sînt teatrul și dansul. ■

ELI MALKA:
«O relație permanentă între oamenii de teatru este vitală pentru evoluția artei spectacolului»

Despre UNIUNEA TEATRELOR DIN EUROPA s-a vorbit cu oarecare stăruință în urmă cu cîteva luni, atunci cînd Teatrul «Bulandra» a fost acceptat ca membru. Despre Uniunea Teatrelor din Europa se știu, de fapt, puține lucruri: că este un prestigios organism cultural internațional, că are sediul la Paris și că printre membrii ei se numără... Teatrul «Bulandra». Vizita în România a domnului ELI MALKA, regizor, directorul Uniunii, ni s-a părut, de aceea, prilejul nimerit pentru a dobîndi un plus de informație.

■ *Cînd a fost creată Uniunea Teatrelor din Europa?*

■ **Ideea a fost avansată — și, într-o anume formulă, pusă în practică — cu zece ani în urmă. Ea aparține Franței, respectiv lui François Mitterand și lui Jack Lang care au considerat necesar ca Parisul să fie în măsură a oferi «o vitrină a teatrului european», a ceea ce are acesta mai important. Teatrul Odéon — edificiu superb, datînd de peste două secole — a fost ales, așadar, ca sediu al Teatrului Europei condus, de la înființare și pînă în 1990, de Giorgio Strehler. A fost un deceniu de activitate artistică semnificativă, subsumată unei politici culturale de ample deschideri. Multe dintre personalitățile marcante ale teatrului european au fost invitate să lucreze aici, așa cum multe dintre spectacolele importante create în diverse țări au fost prezente pe scena de la Odéon; nu pentru o reprezentație sau două (cum se obișnuiește în turnee), ci cu serii acoperind spațiul a două săptămîni, uneori și mai mult.**

În 1990 mandatul lui Giorgio Strehler s-a încheiat, dar ideea prinsese, își dovedise eficiența artistică, așa încît nu a fost abandonată. A fost creată, așadar, Uniunea Teatrelor din Europa, din care fac parte douăsprezece trupe, două dintre ele purtînd chiar denumirea de «Teatru al Europei». Este vorba despre *Odéon* și *Piccolo Teatro* din Milano.

■ *În ce măsură apartenența la Uniune se recunoaște în activitatea curentă a trupelor, o particularizează?*

■ **Bineînțeles, fiecare dintre cele douăsprezece teatre își păstrează individualitatea, sarcinile proprii, specifice în cultura națională. Există însă și o activitate comună (la Paris, la Odéon, funcționează un birou permanent al Uniunii) iar teatrele decid împreună care este cea mai interesantă formă în care această activitate se poate desfășura. Un festival anual, de pildă, cu participarea tuturor trupelor membre, ni se pare indispensabil. Primul se va desfășura, în noiembrie '92 la Düsseldorf. Ne preocupă, de asemenea, organizarea periodică a unor expoziții itinerante semnate de personalități din lumea spectacolului sau cu teme privind această zonă a culturii. E o serie ce debutează cu expoziția de scenografie a lui Josef Svoboda, care va fi găzduită inițial de Centrul Pompidou, urmînd a fi prezentată, apoi, la Viena, Praga și Düsseldorf.**

■ *Unul dintre capitolele prezente de obicei în preocupările uniunilor de breaslă e legat de acordarea unor premii. Uniunea Teatrelor din Europa are un asemenea sistem de stimulare a valorii artistice?*

■ **Avem un premiu anual important, acordat unei personalități a scenei europene, și pentru a cărui constituire am stabilit o colaborare cu mai vechiul, cunoscutul «Premiu de la Taormina». Altfel — de ce să nu recunoaștem! — el n-ar putea să fie, efectiv, important.**

■ *Mi-e teamă că am ajuns, vrînd-nevrînd, la un subiect delicat: ce mijloace materiale are Uniunea, cine oferă fondurile necesare funcționării ei?*

■ **Subiectul e mai curînd îngrijorător decît delicat. Pînă în prezent doar Franța, prin Ministerul Culturii, ne oferă o subvenție. Care este, bineînțeles, destul de modestă. Se caută o soluție în acest sens, s-a pus problema perceperii unei cotizații din partea fiecărui membru, dar sigur că nici în acest fel chestiunea nu s-ar putea rezolva într-adevăr. Să nu uităm că din Uniune fac parte teatre de artă — subvenționate, deci depinzînd de banul public —, nu teatre comerciale.**

■ *Ați menționat premiul acordat anual unei personalități a lumii teatrale, deci unui «nume». Există și preocupări legate de afirmarea unei reputații artistice, nu numai de confirmarea ei?*

■ **Avem un premiu pentru inițiativă teatrală, ce se acordă unor artiști mai puțin cunoscuți pe plan internațional, dar care au dovedit că aduc ceva nou, că deschid un drum. Distincția i s-a acordat, de pildă, lui Anatoli Vasiliev, cunoscut în spațiul teatral sovietic, dar nu și în Europa. În prezent, Vasiliev montează un spectacol la Comedia Franceză.**

■ *Quod erat demonstrandum... Care sînt criteriile de selecționare a candidaturilor la premii? Cine face propunerile și cine hotărăște?*

■ **Candidaturile sînt propuse de fiecare dintre țări, care trimite și un dosar referitor la spectacolul sau la artistul în discuție (casete video, fotografii, extrase din presă etc.). Apoi, mici comisii (persoane competente, desigur, dar nu obligatoriu aceleași) merg la «locul faptei» și văd reprezentațiile. Juriul este alcătuit din unsprezece persoane: cinci membri (respectiv, țări) permanenți și alți șase, prin rotație. În general este vorba de critici importanți, dar în componența juriului pot intra și directori ai unor teatre, conducători de trupe.**

■ *La activitatea Uniunii au acces doar teatrele care fac parte din ea?*

■ **Nu neapărat. Țările scandinave, de exemplu, au format o asociație reprezentată prin Teatrul Regal din Stockholm. Există, de asemenea, și membri cu titlu privat, cum ar fi Ingmar Bergman sau Heiner Müller.**

Intenționăm, de altfel, să lărgim sfera noastră de activitate, deci și participarea va putea fi mai bogată. Am organizat și vom organiza cu mai mare frecvență festivaluri internaționale (cu cheltuieli cît mai mici, din care o mare parte e suportată de orașul-gazdă), colocvii, întîlniri, stagii de formare și perfecționare pentru tinerii actori și regizori, un sistem de schimburi de experiență bilaterale care includ actori, regizori, critici, tehnicieni. Pentru evoluția artei spectacolului, o relație vie, permanentă între oamenii de teatru este vitală.

■ *În încheiere, o întrebare al cărei răspuns ne privește în mod direct: știm că au intrat în discuție, pentru admiterea în Uniune, două teatre românești: Național și «Bulandra». Cum a fost luată decizia?*

■ **Nu a funcționat nici o prejudecată în favoarea unuia sau a altuia dintre ele. Unul dintre criterii a fost însă prestigiul instituției într-o perioadă mai mare de timp; nu în ultimul an, ci în ultimii 25. Un cuvînt l-a avut și cunoașterea activității unor regizori importanți de la «Bulandra» — Cătălina Buzoianu, Liviu Ciulei sînt în vechi relații artistice și chiar prietenești cu mulți oameni de teatru occidentali. Opțiunea în favoarea Teatrului «Bulandra» nu înseamnă însă cîtuși de puțin că Naționalul nu e cunoscut sau că Andrei Șerban nu se bucură de prețuire. S-a luat în seamă însă, repet, o activitate desfășurată ani, chiar decenii la rînd.**

■ CRISTINA DUMITRESCU

CLARE BAYLEY:

«SÎNTEM ÎN PERICOL DE A DEVENI O CULTURĂ TEATRALĂ PAROHIALĂ»

R: Clare Bayley, eşti critic de teatru şi editor la revista «What's on» din Londra. De asemenea, eşti pentru prima oară în România — dar n-am să îţi cer impresii despre teatrul românesc pe care, am înţeles dintr-o discuţie prealabilă, îl cunoşti destul de bine, ci despre teatrul englez. Ai putea deci să ne informezi despre principalele direcţii ale teatrului englez azi şi despre — de ce nu! — nivelul calitativ al acestuia!

C.B.: Ei bine, cred că primul lucru care ar fi de spus e că Londra se consideră a fi capitala mondială a teatrului, sau cel puţin capitala teatrală a Europei Occidentale. E adevărat că în ultima vreme s-au făcut mari progrese în «teatrul narativ», dar am ajuns într-un punct maxim în ceea ce priveşte această formă de teatru. Cei mai interesanţi regizori şi dramaturgi sînt în căutarea a ceva nou. Principalul nostru curent teatral, însă, nu e foarte deschis înnoirilor, şi toate experimentele (care după părerea mea sînt singurele interesante la ora actuală) se întîmplă în **Fringe,** care n-are bani. Deci iată deja o a doua problemă. Dacă vizitaţi Londra ca turist, probabil veţi merge la Teatrul Naţional sau la Royal Shakespeare Company, iar ce veţi vedea va fi, calitativ, foarte ridicat, dar din nou — după părerea mea — destul de plictisitor, pentru că totul a mai fost făcut înainte.

R: Cum adică, a mai fost făcut înainte!

C.B.: Păi, de la Laurence Olivier, care a dus la perfecţiune arta de a declama Shakespeare, pînă la faimosul Ian McKellen, care a preluat coroana regală a lui Olivier...

R: Dar ce se întîmplă în West End!

C.B.: Oh, Doamne! West End-ul este în întregime comercial. Şi asta înseamnă că atrage la ora actuală turiştii americani...

R: Ştiu că acum Pinter este jucat în West End. Înseamnă că e un dramaturg comercial!

C.B.: Înseamnă, într-adevăr, că a devenit — şi asta e ciudat —, dar nu unul foarte comercial. Mai există încă o parte a societăţii engleze care e interesată de piesele lui Pinter. Unul dintre ultimele sale texte s-a montat de curînd într-un teatru mai mic, în Islington; e bun, dar spune acelaşi lucru pe care-l spunea Pinter acum 20 de ani. Deci nimic nou, nici aici.

R: Cînd foloseai sintagma «teatru narativ», subînţelegeai textul teatral, actoria, regia sau întreaga artă a spectacolului!

C.B.: Mai cu seamă textul. Deşi caracteristic pentru teatrul britanic e faptul de a fi condus de dramaturgi, tot astfel cum în alte ţări teatrul e condus de regizori. Astăzi, în Anglia, cele mai interesante spectacole se fac pe baza colaborării dintre dramaturgi, muzicieni, coregrafi, actori — de aici rezultă un mixaj de stiluri, ceea ce este în avantajul spectacolului. În acelaşi timp se mai întîmplă şi ca rezultatul să fie dezastruos... De asemenea, se pastişează foarte mult: unii merg la Paris şi se întorc dorind să copieze forma văzută acolo, care însă nu e potrivită tradiţiei noastre. Într-un fel, sîntem ca nişte copii bîjbîind în întuneric, dar e bine că totuşi începem să ştim ce căutăm.

R: Care crezi că sînt cei mai buni dramaturgi englezi noi la ora actuală!

C.B.: După părerea mea, cea mai bună dramaturgie este cea scrisă de femeile-dramaturgi, pentru că ele au lucruri noi de spus şi le spun într-o formă nouă. Caryl Churchill aparţine unei generaţii deja formate — şi nu foarte noi. Dar există o scriitoare de culoare, Winsom Pinnock, ale cărei piese sînt minunate. Ultima se numeşte **Talking în tongues** şi se referă la problemele relaţiilor interrasiale, lucru despre care nimeni n-a mai îndrăznit să scrie la noi, pînă acum — pentru că majoritatea dramaturgilor sînt bărbaţi — şi albi. Nu ştiu dacă acest lucru poate fi înţeles de spectatorul român, dar la ora actuală la Londra piesele ei atrag foarte mult atenţia.

R: Dar «teatrul negru»!

C.B.: Da, la fel, e un domeniu interesant. În februarie se va deschide la Londra primul «teatru negru», tot de către o femeie, numită Yvonne Brewster, şi de trupa ei, «Taloha», ceea ce înseamnă «Mic, dar frumos». Şi, pentru că în tradiţia Caraibelor muzica şi dansul se asimilează teatrului într-o formă vibrantă, ceea ce rezultă este ceva deosebit. Richard Eyre, directorul teatrului Naţional din Londra, şi-a dat seama că aceasta este noua linie pe care ar putea merge teatrul englez şi, fiind un bun diplomat, a invitat oameni ca Yvonne Brewster sau un regizor asiatic, Jatinder Verma, la Teatrul Naţional — e adevărat, pe scene mici, dar asta e deja o notă de progres.

O altă femeie-dramaturg pe care o respect e Clare McIntyre, care a scris o piesă numită **Low level panic,** a cărei actiune se petrece într-o baie. Distribuţia este alcătuită din trei femei, iar subiectul tratează ameninţarea fizică sau afectivă la care femeile sînt supuse de către bărbaţi. Ultima sa piesă se numeşte **My heart's a suitcase.** N-a fost însă un succes, deşi subiectul era interesant şi real: lipsa de încredere în sine a femeii.

R: Spuneai ceva mai înainte că teatrul englez e condus de dramaturgi. Dar ce fac regizorii! Nu-mi vorbi însă, te rog, de Peter Brook!

C.B.: Bine, deşi Peter Brook e foarte important, chiar dacă a plecat, ceea ce în sine e semnificativ. Un director de teatru din România îmi spunea deunăzi că la voi regizorul e «stăpînul» şi ceilalţi sînt «sclavii» — uite, asta nu se practică în Anglia, pentru că la noi regizorii nu şi-au creat teatre sau şcoli, ca în alte ţări.

R: Şi nu crezi că tocmai asta e ceea ce-i lipseşte teatrului englez!

C.B.: În Anglia se simte o fantastică opoziţie în ceea ce priveşte ideea ca regizorii să conducă teatre, pentru că există pericolul ca regizorul să fie întru totul absorbit de viziunea sa — fiindcă toţi au cîte ceva de demonstrat, de dovedit. Pe cînd în tradiţia noastră — şi cred că simpatizez cu ea — ceea ce are de făcut regizorul e de fapt interpretarea unui text. Categoric că a interpreta presupune o amprentă personală, dar asta nu înseamnă a impune propriul tău înţeles asupra piesei. Înseamnă să interpretezi gîndurile autorului, mergînd pe ideile autorului. Nu cred că e bine să încerci să dai de înţeles în sensul «cred că autorul ar fi trebuit să spună asta, şi nu ceea ce a spus de fapt».

R: Cu toate acestea, cînd vorbim despre teatru din punct de vedere istoric, aproape în toate culturile există regizori care au jalonat istoria teatrului, dînd direcţii şi creînd şcoli.

C.B.: Dar şi dramaturgii au jalonat istoria teatrului, iar aceasta e pur şi simplu un alt fel de tradiţie; nu spun că e mai rea sau mai bună, doar că e alta.

R: Ai putea pronostica asupra evoluţiei teatrului britanic!

C.B.: Cred că teatrul britanic trebuie să se deschidă, să devină mai european. Sîntem în pericol de a deveni o cultură teatrală parohială. De exemplu, tradiţia care a început în anii '60, a «piesei de bucătărie», — cu un bărbat şi două femei sau două femei şi un bărbat, formulă care e descrisă acum ca «triunghiul din pătrat» — a ajuns să plictisească teribil. Avem nevoie de ceva nou, de o deschidere, ceea ce poate însemna că aşa-zisul «regionalism» trebuie luat în considerare. Ca de exemplu, noul influx de dramaturgie scoţiană, care e fascinantă şi are o perspectivă total diferită de cea tradiţională. La fel, în ce priveşte teatrul irlandez sau cel din Wales. Acelaşi lucru se aplică şi la nivel internaţional: există o nouă companie teatrală, numită «Paines plough» care tocmai a realizat o coproducţie cu o companie de teatru franceză, şi anume o adaptare a romanului lui George Orwell **Down and out in Paris and London,** şi a rezultat ceva cu totul deosebit. Printre altele, au fost folosiţi actori englezi şi francezi, vorbind limbi diferite în roluri diferite, pe aceeaşi scenă. Cred că asta este ceea ce trebuie să se întîmple: colaborarea din toate punctele de vedere, între toate culturile, depăşind graniţele naţionale şi geografice.

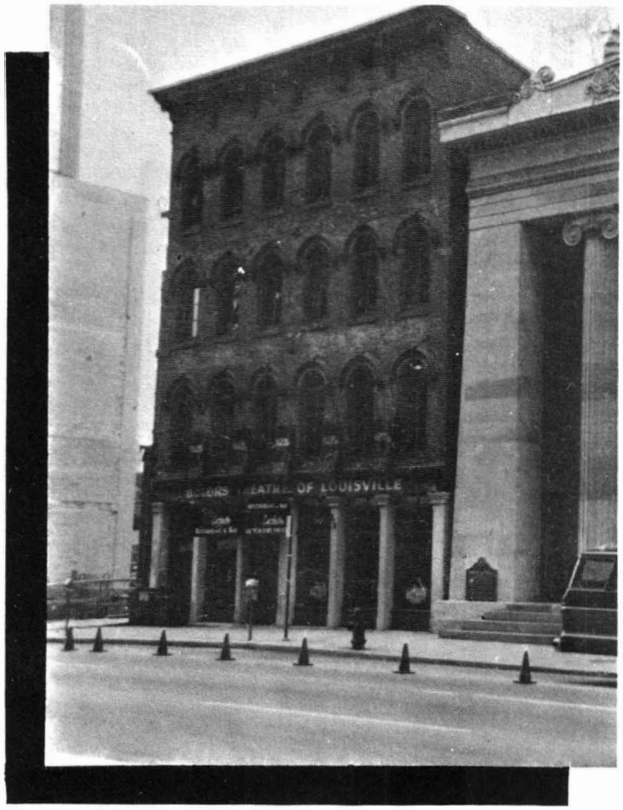
■ *Interviu consemnat de* ALINA CADARIU

Clare Bayley este editor al revistei «What's on», Londra

NICOLAE SCARLAT

LOUISVILLE

A 15-A EDIȚIE A FESTIVALULUI



Louisville numără aproximativ 360.000 de locuitori și, pentru o bună parte a lumii, e celebru pentru producția de **bourbon** și anualul **Kentucky Derby.** Pentru oamenii de teatru din 14 țări de pe glob — între care și România — Louisville este și orașul unui teatru care, prin turneele sale, a reprezentat cu cinste Statele Unite ale Americii: **Actors Theatre of Louisville.** Celebritatea acestui teatru cu doar 28 de stagiuni în spate e datorată însă în bună parte Festivalului Dramaturgiei Americane.

Într-o traducere mai exactă, **The Annual Humana Festival of New American Plays** ar echivala cu Festivalul Humana al Noilor Piese de Teatru Americane (**Humana, Inc.** — prima companie care a demonstrat că administrarea unei rețele de spitale poate fi o afacere decent rentabilă — este sponsorul acestui festival). Prin aducerea an de an în premieră absolută a unor nume noi în dramaturgia americană, festivalul de la Louisville a devenit o instituție din ce în ce mai respectată.

Americanii sînt circumspecți față de tot ceea ce amenință să devină monopol și centralizare, dar oportunitățile afirmării unui dramaturg sînt rare. Numele celor consacrați poposesc rar în repertoriul festivalului. În schimb, noii veniți au la Louisville o șansă. Astfel că în fiecare an, timp de trei sau patru zile, critici, producători și directori de teatru din întreaga lume se adună în orașul de pe malul rîului Ohio pentru a descoperi ce mai e nou.

Între 4 și 8 aprilie 1991 mai bine de 250 de invitați au urmărit, în cele două săli de la **Actors Theatre of Louisville,** nouă spectacole. Dintre acestea, două au fost piese într-un act — mai precis, **ten-minute plays** (piese de zece minute). Pentru că Festivalul organizează anual un concurs de asemenea piese. Cîștigătorii sînt încurajați apoi să «comită» o piesă «adevărată» și, din timp în timp, lucrările lor sînt reunite într-un volum colectiv.

Poate că aspectul cel mai important al unui festival cu ambițiile celui de la Louisville este înrudirea sa cu cel mai vechi festival de teatru din lume: Serbările lui Dionysos. Pentru că el oferă o mostră din ceea ce ar putea fi interesant nu doar dintr-o perspectivă a muzelor, dar și din punctul de vedere al sociologului. Și probabil că nu e o întîmplare că spectacolul despre care s-a vorbit și s-a scris cel mai mult în acele zile a fost **A Piece of My Heart** (O parte din inima mea) de Shirley Lauro, în regia lui Allen R. Belknap — piesă avînd la bază relatările publicate de Keith Walker într-un volum cu același titlu despre participarea unor femei la războiul din Vietnam.

Povestea e simplă. Luate de valul unui entuziasm colectiv, șase femei se înrolează în serviciile auxiliare ale armatei americane. Odată ajunse pe front, inocența lor idealistă e surclasată de cea mai omenească panică. Fie că sînt simple surori medicale, fie că activează în serviciile de informații sau în poliția militară, toate descoperă că nu sînt nici pe departe pregătite pentru carnajul ilogic al zeului Marte. Vor supraviețui infernului pentru ca, întoarse acasă, să descopere infernul imposibilei reintegrări într-o lume care ignoră supraomenești le încercări prin care au trecut ele. Iar spectrul războiului le urmărește nu doar în pedeapsa somnului tulburat de coșmare, dar pînă și în blestemul propriilor prunci, care se nasc tarați de expunerea mamelor la efectele faimosului «agent portocaliu».

După scurgerea atîtor ani de la încheierea războiului din Vietnam, spectatorul venit de aiurea nu poate fi decît șocat de imaginea unei săli care, la sfîrșitul reprezentației, plînge în hohote. Aveam greșita impresie că, după «Vînătorul de cerbi» și după atîtea alte filme și spectacole memorabile, America a epuizat ceea ce s-a numit «complexul vietnamez». Exorcismul continuă și e neîndoielnic că războiul din Golf l-a potențat. Iar Festivalul se desfășura la puțin timp de la suspendarea ostilităților de acolo.

Alături de piesa lui Shirley Lauro, teatrul Actorilor din Louisville mai prezenta **In the Eye of the Hurricane** (În miezul furtunii) de Eduardo Machado, în regia semnată de Anne Bogart — un percutant studiu al burgheziei ce n-a știut să reziste revoluției cubaneze — și **Cementville,** de Jane Martin, în mizanscena meticuloasă a lui Jon Jory, directorul și animatorul teatrului și festivalului din Louisville — o izbutită «comedie neagră» despre o trupă de femei ce își cîștigă pîinea între corzile ringului, în faimoasele spectacole de **wrestling.** Dacă adăugăm mai puțin reușitele reprezentații cu **Down the Road** (În josul drumului) de Lee Blessing — în care un cuplu de scriitori intervievează un asasin ce socotește uciderea în serie a unor femei ca expresie finală a seducerii lor — și monologul **Night-Side** (Partea nopții) de Shem Bitterman — alunecarea în demență a unei însingurate proprietare de magazin de antichități — nu putem să nu distingem persistența unei teme ce a dominat dramaturgia festivalului: violențele psihice ori fizice cărora le sînt supuse femeile la ora curajoasei lor emancipări sociale. Nici piesele, nici spectacolele nu s-au înscris în vreo tendință feministă ori misogină. Predominanța temei e un fapt statistic și, probabil, cu totul neintenționat. Alături de ecourile ororilor războiului, el constituie o mărturie imediată a ceea ce frămîntă în plan omenesc Statele Unite la începutul acestui ultim deceniu al secolului XX.

Ca fapt artistic, a 15-a ediție a Festivalului de la Louisville rămîne notabilă, fără a fi strălucitoare. Poate și pentru că nu a mai apelat la dramaturgi de notorietate, poate și din pricină că nu a fost decît o microstagiune a chiar Teatrului din Louisville. Sau...

DRAMATURGIEI AMERICANE

Poate pentru că mai tot teatrul american de astăzi continuă să tragă cu ochiul spre studiourile industriei de film şi televiziune. E şi greu să fie altfel atunci cînd salariul minim garantat de Equity Union (sindicatul actorilor — n. red.) e de numai 125 de dolari pe săptămînă. Actorul american joacă teatru în speranţa că va fi descoperit de un producător de film. Sau — şi mai bine! — de producătorul unui serial. Angajamentul în teatru se face pe roluri şi pentru perioade strict determinate, rareori pentru mai mult de cinci săptămîni. Spre norocul lui, chiriile sînt modeste în micile oraşe de provincie, iar şansa unui succes — la Louisville, să zicem — îi mai poate aduce perspectiva unei reluări off-Broadway. Între contracte, locuieşte la New York sau Los Angeles, colindă sălile unde se anunţă concursuri pentru alcătuirea de distribuţii în teatre de pe tot cuprinsul ţării **(auditions)** şi, cîtă vreme contul din bancă e firav, acceptă fără ezitare condiţia de chelner într-un local modest.

Regizorul american de teatru încasează pentru un spectacol cîteva mii de dolari. O sumă care nu-i poate asigura statutul intelectual şi social în raport cu alte meserii liberale. Îşi completează venitul doar dacă predă într-o universitate sau deţine conducerea unui teatru. Un coleg de breaslă care predă la o universitate îmi relata că, distribuit fiind într-un rol oarecare dintr-un film, a realizat în zece zile ceea ce cîştigă ca profesor într-un an.

Dramaturgul american trăieşte din orice în afară de veniturile obţinute de pe urma propriilor piese. Scrie cu gîndul la scenariul de film sau de televiziune care ar putea fi «stors» din dialogurile sale. Iar gîndul acesta nu va dispărea decît în eventualitatea că va atinge notorietatea unui Arthur Miller. Sau faima de actor cu contracte solide, precum un Sam Sheppard.

Nu e simplu să fii om de teatru în Statele Unite şi, mai ales, e tare greu să-ţi cîştigi pîinea doar din teatru. Numărul teatrelor din afara concentrării newyorkeze a crescut considerabil în ultimii douăzeci de ani. Dar competiţia e acerbă şi resursele, modeste. Pentru că, situată la polul opus al generozităţii statului german, administraţia americană oferă alocaţii minime în sprijinul artelor. Salvarea vine de la un cuvînt pe care începem şi noi să-l învăţăm: **sponsor.** E adevărat că pe acele meleaguri sponsorii potenţiali sînt numeroşi, iar profiturile din care au interesul să aloce o parte scopurilor umanitare, culturale sau sportive sînt considerabile.

Aşa se face că, pe lîngă festivalul la care am asistat în primăvară, prodigiosul Jon Jory, directorul Teatrului Actorilor din Louisville, secondat de secretarul literar Michael Dixon, organizează în fiecare toamnă şi **Classics In Context Festival** (Festivalul Clasicilor în Context), o manifestare strict tematică, produsă în colaborare cu diverse personalităţi şi colective artistice din lumea întreagă. Astfel, între 18 şi 20 octombrie anul acesta, cu concursul filialei din Cincinnati a Institutului Goethe şi cu fondurile oferite de Brown-Forman Corporation, a avut loc cea de a 7-a ediţie: Teatrul Republicii de la Weimar. În program au figurat reprezentarea unui spectacol al teatrului din Louisville cu **Povestiri din Pădurea Vieneză** de Ödön von Horváth, în regia lui Mladen Kiselov de la Teatrul Naţional din Sofia, precum şi a unui colaj intitulat **Brecht cabaret,** interpretat de invitaţi de la Berliner Ensemble. În afara celor două spectacole, participanţii au avut prilejul să asculte două conferinţe, să ia parte la trei colocvii, să parcurgă patru expoziţii, să asiste la proiecţia în condiţii generice (cu acompaniament de pian) a celebrului documentar din 1927 al lui Walter Ruttmann «Berlin, Simfonia unui mare oraş».

Am refuzat cu strîngere de inimă invitaţia, dar nici punga mea, nici cea a Ministerului Culturii nu pot face faţă la două traversări ale oceanului într-un interval de mai puţin de şase luni. ■

* *Primele două părţi ale «Itinerarului american» au apărut în TEATRUL AZI nr. 12/1991, 1—2/1992.*

PLAYS & PLAYERS

COUPÉ

Numărul pe decembrie ianuarie al celebrei publicaţii teatrale britanice o prezintă pe «actriţa lunii»: Ingrid Craigie, irlandeză, înaltă, slabă, «un vis pentru fotografi», renumită pentru roluri interpretate pe scene din Dublin dar şi la Londra. Rolul la care ţine este Nora din Plugul şi stelele de Sean O'Casey.

Un articol al lui Kenneth Rea analizează beneficiul spectatorilor londonezi în urma Festivalului japonez. Faptul că au participat unii dintre cei mai buni actori japonezi, că limba nu a fost o problemă (au fost folosite supratitluri, traduceri simultane), că sensul teatrului tradiţional a fost perceput cu încîntare, nu a putut fi ocolit. Surpriza a venit, însă, nu din partea condiţiei tehnice ireproşabile a montărilor prezentate, ci din faptul că două «hit»-uri naţionale — dar cît de diferite! —, Shakespeare şi André Lloyd Weber (autorul celebrelor musicaluri Cats (Pisicile) şi Mizerabilii) au fost prezente în repertoriul festivalului. Companiile care l-au impresionat pe critic cel mai mult au fost cele de teatru tradiţional — Umewaka Kennokai Noh, Teatrul National de păpuşi din Osaka şi Schochiku Grand Kabuki.

Personaj, personalitate controversată a scenei şi ecranului britanic, Vanessa Redgrave discută cu Liz Thompson despre apariţia autobiografiei sale. Ea, care a fost atît de acerbă în a-şi apăra viaţa particulară, a scris un volum autobiografic. Ea, căreia orice afirmaţie publică i-a fost răstălmăcită, în bună măsură şi din cauza convingerilor politice. «Întotdeauna am fost gata să fac sacrificii, tocmai pentru că am fost învăţată că trebuie să sacrifici tot felul de lucruri pentru a realiza lucrări mari».

Interesant, articolul lui Nick Curtis despre anglofilia obsesivă şi musicaluri manifeste pe afişul ultimelor premiere londoneze. ■ M.P.

SOMMAIRE

ANTITHÈSES par Dumitru Solomon, p. 2 ● DIALOGUE. L'acteur Florin Zamfirescu et le metteur en scène Victor Ioan Frunză ouvrent une perspective fraiche sur leur art, mais aussi sur le contexte théâtral roumain, pp. 3 et 11 ● Le metteur en scène Dominic Dembinski et l'écrivain Hanibal Stănciulescu rendent hommage à Ion Luca Caragiale (1850—1912), génie tutélaire du théâtre roumain, pp. 6 et 7 ● Articles sur l'état présent des théâtres de Constantza et de Piatra Neamtz, ainsi que sur le Théâtre «Urmuz», récemment fondé à Bucarest, pp. 8—9 ● CHRONIQUES DRAMATIQUES, p. 14 ● NOUVEAUX LIVRES SUR LE THÉÂTRE, p. 32 ● LA SCÈNE DU MONDE. Interviews avec Tankred Dorst à Bucarest (Alice Georgescu), Chris Hayes à Philadelphia (Marian Popescu), Eli Malka (Cristina Dumitrescu) et Clare Bayley (Alina Cadariu), pp. 36,43, 44 et 45; un article sur le théâtre américain (Marian Popescu) et la dernière partie de l'itinéraire américain parcouru par le metteur en scène Nicolae Scarlat, pp. 40 et 47.

CONTENTS

ANTITHESES by Dumitru Solomon, p. 2 ● DIALOGUE. Actor Florin Zamfirescu and director Victor Ioan Frunză put forward a topic view of their art, as well as of the Romanian theatrical context pp. 3 and 11 ● Director Dominic Dembinski and writer Hanibal Stănciulescu pay homage to Ion Luca Caragiale (1850—1912), the patron genius of the Romanian theatre, pp. 6 and 7 ● Articles on the present state of the theatres in Constantza and Piatra Neamtz and on the newly founded Theatre "Urmuz" in Bucharest, pp. 8—9 ● REVIEWS, p. 14 ● THEATRE BOOKS, p. 32 ● THEATRE AT LARGE. Interviews with Tankred Dorst in Bucharest (Alice Georgescu), Chris Hayes in Philadelphia (Marian Popescu), Eli Malka (Cristina Dumitrescu), Clare Bayley (Alina Cadariu), pp. 36, 43, 44 and 45; an article about the American theatre and the censorship (Marian Popescu) and the last part of the American itinerary covered by the director Nicolae Scarlat, pp. 40 and 47.

«TEATRUL AZI» PUBLICĂ RECLAMĂ ÎN INTERIORUL REVISTEI (ALB-NEGRU) SAU PE COPERTELE III ŞI IV (POLICROMIE), ÎN CONDIŢII GRAFICE DEOSEBITE. LA CERERE, REDACŢIA POATE ASIGURA REDACTAREA, ILUSTRAREA ŞI MACHETAREA TEXTELOR PUBLICITARE. PENTRU INFORMAŢII SUPLIMENTARE ŞI COMENZI CONTACTAŢI-NE LA TELEFON 14 35 58 SAU LA SEDIUL REDACŢIEI: STR. CONSTANTIN MILLE 5—7—9, ETAJ II, BUCUREŞTI.

ISSN 1220—4676